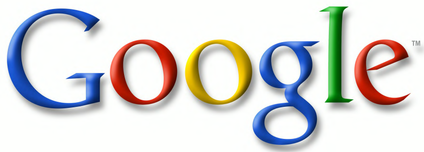


This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

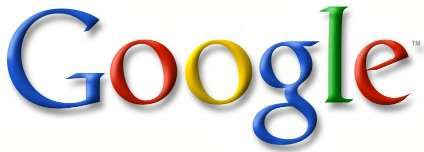
Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at http://books.google.com/



A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

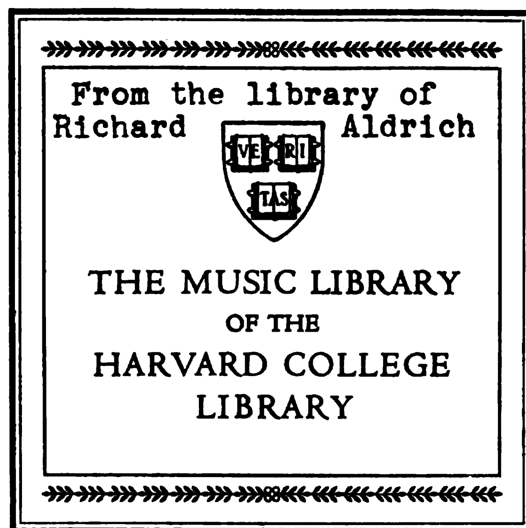
+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.
+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.
+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.
+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

THIS BOOK IS FOR USE
WITHIN THE LIBRARY ONLY

Mus 409.10F(1)



Date Due

23233
PRINTED IN U.S.A.


Vingt
Suites
d'Orchestre
du
XVIIe Siècle
français

JULES ÉCORCHEVILLE

H-161

Vingt Suites d'Orchestre

I du

XVIIe Siècle français



Publiées pour la première fois d'après un manuscrit de la Bibliothèque de Cassel et précédées d'une Etude historique.



TOME PREMIER



PRIX NET : 12 FRANCS 50



BERLIN
L. LIEPMANNSSOHN
14, Bernburgerstrasse

1906

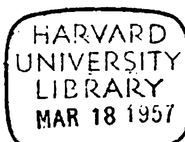
PARIS
L.-MARCEL FORTIN & Cie
6, Chaussée d'Antin

Mus 409, 10F (1)*

HARVARD UNIVERSITY

JUN 26 1959

EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRARY



Reproduction interdite pour tous pays y compris la Suède, la Norvège et le Danemark.

Published 15 February 1906.
Privilege of copyright in the United States reserved under the act approved March 3d 1905 by L.-Marcel Fortin et Cie.

Il a été tiré de cet ouvrage 5 exemplaires de luxe sur papier japon.

A la Mémoire

de mon vénéré maître

César Franck.

J. E.


Pulsa placet digitis mirè mihi Lyra peritis,
Cantibus et miris me philomela rapit;
At mihi concentus numquam jucondior vllus,
Qu'am laudes docta qui canit arte meas.
Bosse in. et fe.
AVDITVS.
L'OVYE.
A Bien considerer la douceur infinie
Des tons de la Musique et leurs accords divers,
Ce n'est pas sans raison quon dict que l'Harmonie
Du mouvement des Cieux entretient l'Vniuers
A Paris, chez Mel[le] Tauernier; demeurant en l'Isle du Palalais, a la Sphere

Vingt suites d'orchestre du XVIIe siècle

Avant-Propos

ALGRÉ *les efforts de l'érudition du XIXe siècle, l'histoire de la musique instrumentale en Europe est encore enveloppée d'obscurité. Est-ce parce que la musique pure fut plus tardive dans son développement que la musique vocale, dramatique et lyrique ? Ou parce qu'elle grandit un peu à l'écart des autres manifestations de la pensée humaine et des préoccupations du savoir ? Toujours est-il que les grands ouvrages qui traitent de ce sujet, ceux de Ritter*[1]*, de Wassilewski*[2]*, de Weitzmann*[3]*, de Bie*[4]*, de Lavoix*[5]*, etc..., ne laissent pas à l'esprit qui les parcourt une impression définitive. Il apparaît même aujourd'hui que ces études d'ensemble ont quelque peu devancé les recherches patientes de la science, et qu'elles devront se soumettre — certaines d'entre elles l'ont déjà fait — à des remaniements nécessaires et fréquents. Aussi la musicographie a-t-elle renoncé de nos jours à ces amples travaux, et elle dirige de préférence ses efforts vers des buts plus restreints. Les articles publiés dans des revues spéciales au cours de ces dix dernières années, particulièrement dans les bulletins de la* Société Internationale de Musique, *forment déjà une contribution intéressante à l'étude de ces questions*

---

1 *Geschichte des Orgelspiels*, Leipz. 1884. 2 vol. in-4°.

2 *Die Violine und ihre Meister*, Leipz. 1893 in-8° etc. — *Geschichte der Instrumentalmusik*. Berlin 1878, in-8°.

3 *Geschichte der Klaviermusik*, revu par SEIFFERT-FLEISCHER. Leipz. 1899.

4 *Das Clavier und seine Meister*, München. 1898. in-8°.

5 *Histoire de la musique*, 1883, in-8°.

délicates. Il faut y joindre quelques ouvrages tirés à part tels que : l'histoire du luth en France, de Michel Brenet[1]*, les recherches de Torchi sur le XVII*e *siècle instrumental en Italie*[2]*, et celle de K. Nef*[3] *et d'Einstein*[4] *sur la même époque en Allemagne, la thèse de A. Heuss*[5] *sur les symphonies de Monteverde, les travaux de Goldschmidt sur l'instrumentation des opéras italiens*[6]*. Enfin, et surtout, il faut tenir compte des publications de textes musicaux qui commencent à se multiplier, et dont on ne peut trop souhaiter le développement rapide. Rien ne saurait en effet remplacer le document visible et immédiat, surtout lorsqu'il s'agit de musique. Ce principe, qui paraît d'une évidence naïve a cependant été longtemps méconnu. L'histoire de la musique fut bien souvent l'histoire des musiciens et des milieux artistiques plutôt que celle des œuvres de l'art. Il semblait alors réservé à l'historien seul, de prendre contact avec l'esprit musical dont il devait rendre compte, et le lecteur acceptait sans contrôle et sans preuves les analyses qui lui étaient présentées. Peut-être l'indifférence du public à l'égard de ce qui touche à l'érudition musicale, n'a-t-elle pas d'autre cause que cette attitude injuste des savants eux-mêmes, et cette insuffisante éducation du lecteur. Comment s'intéresser, à ce qu'on ne connaît ni* de visu *ni* de auditu ? *L'émotion artistique est la raison d'être de la curiosité que nous portons aux maîtres défunts. On ne saurait développer cette curiosité sans aviver sans cesse l'émotion qui la soutient. Que deviendrait notre histoire littéraire si les œuvres de Ronsard ou de Corneille nous étaient inaccessibles, s'il fallait faire le voyage d'Italie pour goûter le Dante, ou aller consulter Shakespeare à Londres ? Serait-il possible ou même avantageux d'écrire une histoire de la symphonie, par exemple, si de rares initiés avaient seuls entrevu les œuvres de Beethoven ou celles de Haydn, soigneusement gardées par quelque bibliothèque ? Non, sans doute, et de même, pour disserter utilement de l'évolution de la sonate à travers ces trois derniers siècles, il faudra bien attendre que la moyenne des lecteurs soit familiarisée, tout au moins quelque peu, avec Gabrieli et Rosenmuller,*

1 *Notes sur l'histoire du luth en France*, Turin 1899. in-8°.

2 L. Torchi : *La musica instrumentale in Italia nei secoli XVI*e*, XVII*e*, XVIII*e. Bocca, Turin 1901.

3 *Zur Geschichte der deutschen Instrumentalmusik in der 2 ten Haelfte des 17 Jahrhunderts* Leipz. 1902. in-8°.

4 *Zur deutschen Litteratur der Viola da gamba im 16 und 17 Jahrhundert.* Leipz. 1905.

5 *Die Instrumental-Stücke des « Orfeo » und die venetianischen Opern-Sinfonien.* Leipz 1903, in-8°.

6 *Geschichte der ital. Oper im 17 Jahrhundert.* Leipz. 1901-1905. 2 vol. in-8°.

avec Corelli et Leclair ; il faudra qu'au nom de ces auteurs le souvenir précis d'une joie auditive vienne commenter l'assertion de l'historien et dispenser celui-ci de ces explications préliminaires toujours renouvelées, qui encombrent tant d'ouvrages sur la musique. L'histoire musicale réclame des textes, non pas seulement à l'usage des érudits, mais des textes que chacun puisse avoir aisément sous la main afin d'alimenter ce que Renan appelait l'admiration historique. *Un grand pas a déjà été fait dans cette voie. L'édition de Bach est terminée, celles de Lassus, de Palestrina, de Hændel, de Gluck, de Rameau et de Purcell le seront bientôt. On nous promet Couperin. L'Allemagne a constitué de puissantes associations* [1]*, soutenues par l'appui du gouvernement; elles mettent au jour, chaque année, des œuvres dont le nom seul était connu jusqu'ici. L'Angleterre a fait revivre les madrigalistes et les clavecinistes de la reine Elisabeth* [2]*, et s'avance hardiment vers le moyen-âge.*[3] *La Hollande a restitué Sweelink. L'Espagne nous donne Vittoria et de très curieux luthistes*[4]*. L'Italie elle-même* [5] *songe aux trésors qui dorment dans ses bibliothèques et dont la découverte est impatiemment attendue. En France, enfin, grâce à MM. Expert* [6]

---

1 Consulter pour ces éditions les excellents répertoires de Breitkopf, connus sous le nom de *Mitteilungen.*

2 *The Fitz-William Virginal Book. Lpz. 1897. 2 vol. in-fol.*

3 STAINER. — *Early Bodleian Music* (1185-1505) Londres 1901, et *Dufay and his contemporaries* (1400-1440), Londres 1898.

4 MORPHY. — *Les luthistes espagnols du XVI*e *siècle.* Leipz. 1902 2 vol. in-4°.

5 TORCHI. — *Arte musicale in Italia.* Ricordi, 4 vol. gd. in-4°.

6 *Les Maîtres musiciens de la Renaissance française.* — Ont déjà paru :

- 1er vol. ORLANDE DE LASSUS. — *Meslanges* (chansons profanes).
- 2e — CLAUDE GOUDIMEL. — *Les 150 psaumes*, paroles de Marot et Th. de Bèze (contrepoint fleuri).
- 3e — GUILLAUME COSTELEY. — *Musique.* (chansons profanes) 1er fascicule.
- 4e — CLAUDE GOUDIMEL. — *Les 150 psaumes* (suite).
- 5e — CLAUDIN DE SERMIZY, CONSILIUM, COURTOYS, DESLOUGES, DULOT, GASCONGNE, HESDIN, JACOTIN, JANEQUIN, LOMBART, SOSHIER, VERMONT et ANONYMES. — *31 chansons profanes.*
- 6e — CLAUDE GOUDIMEL. — *Les 150 psaumes* (fin).
- 7e — JANEQUIN. — *Chansons* (chant des oiseaux, bataille de Marignan, chasse du cerf, chant de l'alouette, las povre cœur).
- 8e — BRUMEL, P. DE LA RUE. — *Messes* (liber quindecim missarum. — Rome 1516).
- 9e — MOUTON, FEVIN. — *Messes* (liber quindecim missarum. — Rome 1516).
- 10e — MAUDUIT. — *Chansons mesurées à l'antique.*
- 11e — CLAUDE LE JEUNE. *Dodécacorde* (12 psaumes).
- 12e — *Le Printemps*, 1er fascicule (chansons profanes et pièces mesurées à l'antique).
- 13e — — *Le Printemps*, 2e fascicule (chansons profanes et pièces mesurées à l'antique).

et Pirro,[1] *la polyphonie du XVIe siècle et l'orgue du XVIIe font de nouveau entendre leur voix et forcent l'attention de tous. La présente publication se place modestement à la suite de ses devancières. Son but sera atteint si elle a pu contribuer à faire mieux connaître, et par conséquent mieux apprécier, des maîtres qui ont lutté à leur heure pour le bon renom de notre art français, et pour la plus grande gloire de la musique.*

14e — — *Le Printemps*, 3e et dernier fascicule (chansons profanes et pièces mesurées à l'antique),

15e — François Regnard. — *Chansons sur des poésies de Ronsard et autres poètes.*

16e — Claude le Jeune. — *Mélanges*, 1er fascicule (chansons profanes).

17e — Eustache du Caurroy. — *Mélanges*, 1er fascicule (chansons profanes et spirituelles, noëls, pièces mesurées à l'antique).

18e — Guillaume Costeley. — *Musique*, 2e fascicule (chansons profanes).

19e — — *Musique* 3e fascicule (chansons profanes).

20e — Claude le Jeune. — *Psaumes mesurés à l'antique*, 1er fascicule.

21e — — *Psaumes mesurés à l'antique*, 2e fascicule.

23e — — *Psaumes mesurés à l'antique*, 3e et dernier fascicule.

En préparation : Claude Gervaise. — Livre de *Danceries* (*musique instrumentale).*

1 *Les Archives de l'Orgue.* — Sont parus :

1er vol. (1898). — *Hymnes de l'Eglise, 1623.* — *Le* Magnificat *suivant les 8 tons*, 1627, par Jean Titelouze (1563-1633).

2e vol. (1899). — *Livre d'orgue*, *1688*, par André Raison, (vers 1645-1716 ?)

3e vol. (1901). — I. *Fugues et Caprices*, *1660*, de François Roberday (1682 ?) — II. *Pièces choisies pour l'orgue, de feu le grand* Marchand (1669-1732). — III. *Premier livre d'orgue*, *1700*, de Clérambault (1676-1749). — IV. *Premier livre d'orgue*, 1708, de du Mage. — V. *Nouveau livre de Noëls*, par d'Aquin.

4e vol. (1902). — *Livre de musique pour l'orgue*, *1685*, par Nicolas Gigault (1625-1706 ?)

5e vol. (1904). — I. *Premier livre d'orgue*, *1711* (sans doute déjà édité en 1700), par Nicolas de Grigny (1671 ?-1703). — II. *Deuxième, Troisième, Quatrième et Cinquième livre d'orgue*, de Marchand, d'après un recueil manuscrit de la bibliothèque de Versailles. — III. *Pièces d'orgue*, *1690*, de François Couperin, sieur de Crouilly, publiées d'après un manuscrit de Versailles et du Conservatoire.

En cours de publication : une *Œuvre de Boyvin.* — En préparation : *Œuvres de Guilain. Dandrieu, Jullien,* etc.

CHAPITRE PREMIER

Le Manuscrit



LA *Landes-Bibliothek de Cassel* renferme un grand nombre d'œuvres musicales dont le dernier classement a été dressé et publié par le docteur Israël [1]. C'est au mot *Suite* du catalogue Israël qu'il faut chercher la collection dont nous allons parler. Sous cette rubrique : *Suites, Courantes, Allemandes,* etc., se trouve réunie une importante série de parties séparées, écrites sur des feuilles volantes. Une feuille double à l'intérieur de laquelle figure parfois le soprano, sert généralement d'enveloppe à chacune de ces œuvres. Ainsi constitué, le manuscrit prend l'aspect d'une succession de petits cahiers in-folio cotés : *mus. fol. 61.* Le classement de ces cahiers suit un système alphabétique, (de A à M), subdivisé en séries chiffrées. L'ordre adopté par Israël ou respecté par lui semble tout à fait arbitraire et montre que tout ce dépouillement fut effectué d'une manière un peu hâtive. Les cahiers cotés : A, B, C, D, E, F, G, H, M, et une partie de K (de 1 à 6), comprennent des œuvres d'écriture semblable, disposées identiquement et de même format. Par contre I et K 7 contiennent des pièces d'une autre provenance et L se compose de tablatures de viole de gambe et de baryton [2]. Ce classement étant déjà publié il ne nous a pas été possible de le modifier. Mais nous n'en avons pas tenu compte. Nous avons fait deux parts de tout le dossier. Les cahiers I, L et K7 ont été mis de côté et ne figureront pas ici. Tout le reste du manuscrit, c'est-à-dire l'objet de la présente publication, a été rangé par ordre numérique de I à XX ; les cahiers contenant 5 parties figurent en tête. Enfin les œuvres incomplètes ont été réunies sous le n° XXI et ne trouveront place que dans les fac-similés et dans la table thématique, à l'exception de K I auquel manque le soprano et par conséquent le thème conducteur. [3]

Nous nous trouvons donc en présence de vingt-cinq cahiers, formant autant d'œuvres distinctes, et dont les vingt premiers seuls sont complets. Ces *Vingt suites* à quatre et cinq voix instrumentales paraissent être le reste d'une collection plus importante encore. En effet on remarque sur les couvertures des cahiers la trace d'un numérotage ancien, de même écriture et de même encre que le texte, et dont le chiffre le plus élevé est 85. Il y aurait donc eu primitivement à Cassel une réunion d'œuvres de ce genre dont la publication fournirait la matière d'au moins quatre volumes semblables à celui-ci. Ce recueil fut sans doute destiné à un de ces orchestres princiers dont l'Allemagne a conservé la tradition et rien n'empêche de croire qu'il fut exécuté à

---

1 CATALOGUE DE LA MUSIQUE DE LA BIBLIOTHÈQUE DE CASSEL. Breitkopf, 1881, in-8°. Un exemplaire annoté par le Dr Vogel se trouve à Cassel. Tout ce fonds de musique aurait besoin d'être soumis à une sérieuse révision.

2 La basse de ces tablatures se trouvait par erreur en *K.* Voir notre *Etude sur un fonds de musique française à la Bibliothèque de Cassel* (*Recueils de la Société Internationale de Musique.* 1903 IV.)

3 Voir à l'appendice la Table des Concordances entre le classement d'Israël et le nôtre.

Csasel même pour les besoins de la Cour. L'écriture généralement correcte et sensiblement invariable, est du XVIIe siècle. L'absence de barres de mesures permettrait à première vue de reculer l'âge du manuscrit avant le dernier quart du siècle, bien qu'au-delà du Rhin cette habitude graphique se soit conservée [1] plus longtemps qu'ailleurs. Mais des dates précises, portées çà et là sur les pièces de ce recueil, viennent confirmer notre opinion. Ces dates, au nombre de cinq, sont : 1650, 1658, 1661, 1664 et 1668. D'autre part nous trouvons un certain nombre d'auteurs cités en tête de leurs œuvres et dont les noms constituent de précieuses indications. Ce sont :

David Pohle ;	Bruslard ;	La Voye (de);
Adam Dresen ;	Constantin [2] ;	Lazzarin ;
Christian Herwig ;	Dumanoir ;	Mazuel ;
Le landgrave de Hesse (1650) ;		Nau ;
Artus ;	La Croix (de) ;	Pinel ;
Belleville ;	La Haye (de) ;	Verdier ;

Ajoutons que les six premiers morceaux du N° X doivent être attribués à Lulli [3] et que la *Libertas* et la *sarabande italienne* du N° IV se retrouvent dans le premier volume de la *collection Philidor* du Conservatoire de Paris.

De DRESEN et de POHLE nous ne saurions rien dire qui n'ait déjà été écrit dans les biographies allemandes. Le premier vécut de 1620 à 1701 ; le second résidait à Halle en 1677 ; tous deux ont longtemps erré en Allemagne, chefs d'orchestre et instrumentistes à la fois [4]. CHRISTIAN HERWIG a jusqu'ici échappé à l'attention des musicologues. Il faut sans doute l'identifier avec un *Christian Herbig, Hofmusikus,* mentionné par les archives de Hesse [5] et qui périt violemment le 23 septembre 1663. Son nom, sous forme complète, ou abrégée, ou simplement paraphée, reparait souvent sur les couvertures des cahiers, et nous le rencontrons encore dans le manuscrit 4° 148 de la même bibliothèque en tête d'une pavane. Herwig serait-il l'auteur de cette volumineuse copie ? Aurait-il joué auprès du Landgrave le rôle que Philidor remplit auprès de Louis XIV quarante ans plus tard ? Une telle hypothèse n'est pas invraisemblable, quoiqu'elle soit contredite par les dates de 1664 et 1668 postérieures à la mort d'Herbig. Il semble cependant que ce fonctionnaire musical n'a pas été étranger à la rédaction de notre manuscrit.

Le LANDGRAVE dont la Sarabande porte la date de 1650 était Guillaume VI le Juste (1629-1663) [6], prince avisé, ami de la chasse et des arts mécaniques. Son père mourut en 1637, et sa mère Amélie soutint prudemment jusqu'en 1650 une régence difficile. Le jeune prince qui se trouvait à peu près dans la même situation le minorité que Louis XIV, vint en France à l'âge de quinze ans, en 1644, séjourna à Paris, voyagea et ne rentra dans ses états qu'en 1649 pour y régner bientôt.

---

1 Voir à ce sujet es remarques de S. de Brossard dans son catalogue manuscrit. Ce catalogue que nous citerons souvent se trouve au département des imprimés de la Bibliothèque nationale. Il n'est pas inventorié et des scrupules incompréhensibles empêchent de le communiquer au public. Il mériterait d'être réimprimé comme monument de l'érudition musicale française au XVIIe siècle. Sur Brossard voir M. BRENET : *Mém. de la Société de l'histoire de Paris,* t. XXIII (1896).

2 Le nom de Constantin ne figure malheureusement que comme renvoi à une œuvre disparue du recueil.

3 PHILIDOR.— *Suite de danses des bals du roi.* Ballard. 1699. in-4°

4 EITNER. — *Quellen-Lexicon.*

5 MARBURG. — Staatsarchiv : *Hofhaltung* (O. W. L. 117). Nous n'avons pu mettre à profit le livre de *E. Zulauf : Geschichte der hessischen Kapelle zu Kassel* (Cassel, 1902. in-8°), puisqu'il s'arrête en 1627.

6 Voir ROMMEL. — *Geschichte von Hessen* 1852. (T. IX. in-8°)

Guillaume était protestant et membre de la *Fruchtbringende-Gesellschaft,* cette société littéraire dont une des ambitions était de s'opposer à toutes les influences démoralisatrices venues de l'étranger [1]. Ces dispositions rigoristes s'accordaient cependant à Cassel avec des divertissements à la mode française. « La cour est très polie nous dit un protestant réfugié [2], et très bien réglée. Quoique la piété y règne, elle n'est ni morne ni retirée ». Guillaume VI écrivait fort bien notre langue, et accueillait aimablement nos compatriotes [3]. Il y avait à Cassel toute une colonie française entretenue par le prince. D'ailleurs, la famille du Landgrave était alliée à celle de l'électeur de Bavière et par cela même à celle des Bourbons. Charlotte, sœur de Guillaume, épouse de Louis de Bavière, fut mère de MADAME et grand'mère du régent Philippe d'Orléans. Sa belle-sœur dont le rôle fut considérable dans la Fronde, la Princesse Palatine, était surintendante de la maison de la reine en 1660. Emilie, autre sœur de Guillaume, épouse en 1648 le duc de La Trémouille, prince de Tarente, neveu de Turenne, qui, disgracié avec le parti Condé, erra en Allemagne de 1656 à 1665, puis vint mourir en France dans sa terre de Thouars en 1672. Mme de Sévigné parle souvent de cette « bonne Tarente » qui l'acompagnait aux Rochers. Toutes ces Altesses étrangères, auxquelles il faut ajouter Marie de Gonzague la reine de Pologne, étaient fort gaillardes en 1650, lorsqu'avec la Grande Mademoiselle et Madame de Longueville, elles s'agitaient autour de Mazarin. De Paris, où se plaisait leur vivacité, elles emportaient dans les cours allemandes les goûts du plaisir et les modes nouvelles. Les sœurs du landgrave chassaient à pied et à cheval, se montraient infatigables à la danse, et la résidence de Cassel ne manquait sans doute pas de gaîté lorsqu'elles s'y trouvaient en compagnie du duc de Longueville ou de Charles-Gustave, le futur roi de Suède. En 1663, Guillaume VI meurt, laissant six jeunes enfants, dont l'éducation égaya la régence d'Hedwige-Sophie. Les ballets et les danses costumées reprirent bien vite leur cours obligé. Dès 1664, l'électeur de Brandebourg est reçu à Cassel par une mascarade mythologique à laquelle toute la cour prend part. Le jeune Guillaume VII ne manqua pas de venir visiter la cour de France avant d'atteindre sa majorité. Il était à Paris en 1670 ; il y mourut d'une fièvre maligne.

C'est au cours de ces vingt ans, de 1650 à 1670, qu'a été rédigé le manuscrit dont il s'agit ici. La prédominence de la nomenclature française, tant pour le titre des œuvres que pour les noms des auteurs, laisse présumer que cette collection a été formée en majeure partie de pièces musicales venues de Paris, et soigneusement recueillies par une cour éprise de goût français. L'Allemagne conservatrice et studieuse fut toujours la patrie de ces *Corpus* musicaux qui ont sauvé de l'oubli tant d'œuvres anciennes. Recueils de polyphonie internationale au XVIe siècle, d'airs italiens au XVIIIe siècle, et de danses françaises au XVIIe siède, le zèle des collectionneurs allemands a laissé dans les bibliothèques d'Outre-Rhin maints précieux documents dont l'inventaire n'est pas encore achevé. Une des plus célèbres collections de ce genre est la *Terpsichore* de Praetorius [4], qui nous a conservé plus de 300 morceaux orchestiques français du règne de Henri IV. Praetorius (1572-1621), organiste du duc de Brunswick, avait fait rencontre à Wolfenbüttel du violoniste parisien Francisque Caroubel, et tous deux eurent la patience de mettre en ordre et à cinq parties un répertoire assez complet de musique instrumentale, exclusivement nationale. Cet ouvrage, publié en 1612, est le pendant et l'ancêtre du manuscrit 61 de Cassel ; deux fois, à cinquante ans de distance, la musique française avait rencontré auprès d'une cour étrangère une sollicitude que ses compatriotes ne surent pas lui accorder, puisque de ces musiciens, si généreux à l'étranger, il ne nous reste à peu près rien en France.

---

1 *Dem verderblichen Wesen des Auslands zu steuern.*

2 CHAPPUZEAU. — Cité par Rommel.

3 Telle par exemple Mlle de Labarre recommandée par le duc de Hanovre, et venant de Danemark.

4 *Terpsichore musarum aoniarum quinta.* Wolfenbuttel 1612. in-12, 5 vol. Toutes ces pièces ne sont pas de Caroubel ; et quelques autres maîtres de Paris sont cités avec lui. L'harmonisation est tantôt de Praetorius, tantôt de Caroubel.

C'est là une triste constatation et il faut déplorer le goût des changements radicaux et le mépris du passé qui, chez nous, ont si étrangement desservi l'érudition musicale. Que sont devenues les bibliothèques de Baccilly[1] et de l'abbé Dolé [2], les manuscrits de Michel Farinelly [3], du grand Marchand [4] et de tant d'autres? Où s'en sont allées les œuvres de Nicolas Formé que le roi Louis XIII gardait jalousement dans une armoire dont il avait la clef, et qui passèrent ensuite au sous-maître Villot [5]? Tous ces documents ont sans doute servi, selon l'expression piquante de Gantez « à confectionner des passeports pour l'antichambre. » Si l'on mettait à part les livres de musique protégés par la somptuosité de leurs « pleins maroquins » ou par l'oubli de quelque grenier provincicial que resterait-il des monuments de notre histoire musicale [6] ? N'est-ce pas Brossard, le bibliophile de 1700 qui, sans indignation, sans émotion même, nous montre Ballard « dans le moment qu'il faisait un triage de papiers inutiles de son magasin [7]. » Or, dans ce rebut, se trouvait un des deux exemplaires de la *Musique universelle* de Cousu, traité précieux entre tous ! Notre XVIII[e] fut impitoyable pour les œuvres antérieures à 1660. « Je n'oublierai jamais, raconte l'abbé Lebœuf, qu'un tailleur d'habit me dit vingt fois qu'un archiviste ou garde-titre d'un chapitre lui avait fourni pendant vingt-deux ans des cayers de forts beaux manuscrits de grand in-folio, qui lui ont servi à faire des bandes pour prendre la mesure des habits qu'il faisait [8] ». Encore était-ce là des antiquités gothiques, mais la musique contemporaine n'échappait pas à ce sort malheureux. Lors de la reprise du *Mari sans femme* de Monfleury vers 1700, Gilliers fut obligé de composer à nouveau tous les airs du violon, « à la place de ceux que le S[r] Charpentier avait écrits dans la nouveauté de cette comédie et qui étaient perdus [9] . » En 1719, il fallut recopier une partie des ballets de la cour dont il ne restait « que quelques rôles doubles, le surplus ayant été gâté ou perdu par la pluie et le mauvais temps [10] ».

Cette incurie se trouvait d'autant plus mal inspirée que les instrumentistes français du XVII[e] siècle écrivaient peu et ne se piquaient point de se faire imprimer. Des organistes comme La Barre, des violonistes comme Constantin ou Boccan, n'ont pas cherché à donner leurs œuvres directement au public. Une telle abstention nous surprend aujourd'hui elle est fort pénible pour l'histoire, mais elle avait alors ses raisons. En un temps où les droits des auteurs n'étaient pas protégés, quant à l'exécution des œuvres [11], le musicien se voyait souvent spolié par des rivaux peu délicats ; et le joueur d'instrument particulièrement, parce que les pièces sans paroles se reconnaissaient moins vite. Aussi l'artiste était-il toujours partagé entre le désir légitime de se faire connaître et la crainte justifiée de voir ses œuvres trop répandues. Chambonnières, qui fut cependant un des maîtres les plus en vue de cette époque, attendit jusqu'à la fin de sa vie pour publier ses pièces de clavecin ; encore le fit-il de mauvaise grâce : « Le désavantage qu'il y a ordinairement à donner ses ouvrages au public, écrit-il, m'avait fait résoudre de me contenter de l'approbation que les personnes les plus autorisées de l'Europe ont eu la bonté

1 *Mercure de France*. Nov. 1687. dernière page.

2 Le dernier possesseur de cette collection fut Lalande. (Brossard, cat. ms. p. 113.)

3 Voir *Abrégé des Concerts choisis de M. F. D. C.* (Farinelli de Cambert). 1707.

4 Titon : *Parnasse français*. p. 660.

5 Sauval : *Antiquités de Paris*. I. 326.

6 C'est à peine si de nos jours encore la bibliophilie se tourne vers la musique.

7 Cat. Ms. p. 4.

8 *Mercure*, Juin. 1725.

9 *id.* , octobre 1726.

10 *Arch. nat.* O1 2858.

11 Ils ne l'étaient même pas toujours quant à la gravure. Francesco Corbetti rapporte avec indignation une de ces fraudes de librairie dont il fut victime en 1656 à Paris (*La Guitare Royale*, 1670, Préface).

de donner à ces pièces, lorsque j'ai eu l'honneur de les leur faire entendre. Cependant esl avis que je reçois de différents lieux qu'il s'en tait un espèce de commerce presque dans toutes les villes du monde, où l'on a la connaissance du clavecin, par les copies que l'on en distribue quoiqu'avec beaucoup de deffauts et ainsi fort à mon préjudice, m'ont fait croire que je devais donner volontiers ce que l'on m'ôtait avec violence, et que je devais mettre au jour moi-même ce que d'autres y avaient déjà mis à demy pour moi... [1] » A ces scrupules s'ajoutaient une sorte d'appréhension de la critique et du jugement public. L'instrumentiste qui était si souvent alors un exécutant plus encore qu'un compositeur, risquait un peu sa réputation en se confiant à une notation encore imparfaite et qui pouvait trahir sa pensée. Est-il rien de plus triste que ces phrases apeurées par lesquelles un grand artiste de ce temps croyait devoir orner la Préface de ses concerts. « Quoique je n'ai épargné ni mes soins ni mes peines pour mettre mes compositions de musique au meilleur estat où elles pouvaient sortir de mes mains, je n'ai jamais eu en vue de les exposer aux yeux du public... J'ai enfin pris la résolution de les faire graver et de pres sentir le goust du public, qui seul peut décider du mérite des ouvrages. Si j'ai le malheur que celui-ci ne lui soit pas agréable je lui demande pardon par avance de lui avoir fait un mauvais présent ; si au contraire cet essai de ma composition ne lui déplait point, je croirai qu'il trouvera bon que je lui offre dans la suite d'autres morceaux de musique plus grands et plus relevés, et qui seront peut-être plus dignes de son approbation... [2] » Ces hésitations dureront jusqu'en plein XVIII[e] siècle.

Pour ces causes et d'autres encore, la boutique de Ballard « seul imprimeur du roi pour la musique », resta fermée aux symphonistes, c'est-à-dire aux musiciens qui tentaient d'écrire pour l'orchestre. L'orgueil d'un monopole qui sut tenir tête à Lulli lui-même [3], ne fut pas favorable à la musique d'ensemble, à cet art instrumental qui allait bientôt produire la sonate et la symphonie française. Les Ballard habitués aux *airs de cours*, aux messes compactes, et aux opéras à la mode furent toujours hostiles à la multiplication des parties et des voix musicales. Leur idéal d'imprimeurs intéressés était atteint lorsqu'ils pouvaient faire tenir tout l'orchestre de Lulli sur trois ou quatre portées, et ils encouragèrent certainement cette funeste condensation de toute vie polyphonique que la *Basse continue* cherchait à réaliser. C'est à peine si vers la fin du siècle on peut signaler quelques *Suites* instrumentales sorties des presses du *Mont Parnasse*. Encore fallut-il que le bibliothécaire musical de Louis XIV, André Philidor, prit la responsabilité de cette publication qui parut en 1699 sous le titre suivant : *Suites de danses pour les violons et hautbois qui se jouent ordinairement aux bals chez le roi, dont la plupart sont de la composition de M. Philidor l'aisné.* Toutes ces petites pièces de compositeurs professionnels ou d'amateurs princiers (comme la dauphine et Mme de Noailles), n'eurent point de succès ; l'ouvrage fut peu répandu et la série ne fut pas continuée [4]. Réduite aux proportions de quelques danses sommairement har-

1 *Pièces de clavecin*, 1670. Préface.

2 Le Roux : *Pièces de Clavecin*. — Bien que ces pièces aient paru en 1705 nous citons ici leur auteur parce qu'il appartient encore à cette école française dont le manuscrit de Cassel a groupé les œuvres vers 1660, et qui subsista jusqu'à la fin du siècle, à côté de Lulli et pour ainsi dire malgré lui. Le Roux dont l'histoire ne parle pas et dont nous ne connaissons que peu de chose fut un artiste éminent qui reprendra sa place à côté de Couperin et de Duval.

3 En 1672, Lulli s'était fait donner le privilège de faire imprimer sa musique à son gré. (Bib. Nat. Yf. 750.)

4 Il existe cependant à la Bibliothèque nationale un volume manuscrit coté Vm[7] 3555, in-8° oblong de 120 pages, et fort semblable à celui-ci. Son titre imprimé, porte la date de 1707, corrigée à l'encre en 1712, et se trouve identique à celui des Suites de 1699. Ce recueil ne contient que la partie de dessus et est beaucoup plus important que l'édition de Ballard. Il renferme environ 250 pièces. D'abord quelques ouvertures, dont la plus ancienne est de 1664 (Œdipe); puis des danses des 24 violons tels : Converset, Baudy, Lepeintre, Favier, Huguenet, de la Croix, de Bonnefons, Bonard ; ou des musiciens de l'écurie tels Philbert, Desjardins, Charpentier, père et fils, Alais. Les Philidor tiennent ici naturellement une grande place. On remarque encore Laviolette qui pourrait être le directeur de la *bande* lyonnaise, Lallouette, Couperin le père, Marchand l'aîné, Campra, Guillegaut, Plumet, Bomestre, Jonquet,

monisées, une collection de ce genre ne pouvait guère intéresser le monde musical; elle venait trop tard. Depuis cinquante ans les formes orchestiques et la musique pure cherchaient à se dissocier et c'était en vérité ne rien comprendre à l'évolution de l'art que d'accueillir quelque menuets et de dédaigner les trios de Rebel ou la *Sérénade* de Montéclair. Ballard dut se repentir de cette spéculation tardive, qui ne coïncidait plus avec le goût public.

Si Philidor échoua auprès de l'éditeur de la rue Saint-Jacques, il fut plus heureux auprès du grand roi. En sa qualité de garde-note de Sa Majesté, il établit à Versailles une officine musicale, formant à la fois bibliothèque et bureau de copie, d'où sortit un grand nombre de manuscrits précieux. Par goût de l'archéologie ou par ordre du monarque, ils s'appliqua à recueillir les œuvres anciennes dont la cour avait gardé le souvenir. Ces recueils de Philidor, de formats et de contenu différents se rencontrent aujourd'hui en divers lieux et même parfois en librairie. Trois d'entre eux nous intéressent ici particulièrement, parce qu'ils méritent d'être comparés au manuscrit de Cassel et qu'ils sont les seuls, dans la seconde moitié du siècle, à soutenir cette comparaison. Ce sont :

1° A Bruxelles, un volume in-4° qui ne figure pas au catalogue imprimé [1]. Les œuvres qu'il contient sont un peu postérieures à celles de notre manuscrit, sauf celles de Louis de Mollier.

2° A Versailles (Bib. de la Ville), 3 vol. in-4° (N° 1134-36), contenant 800 trios. Quelques-unes de ces pièces sont anciennes (Louis Couperin, Chambonnières, Gauthier le Vieux), mais la majorité d'entre elles ne remonte pas au-delà de 1670.

3° A la Bibliothèque du Conservatoire de Paris le fonds célèbre qui porte le nom de *Philidor* et qui contenait primitivement 56 volumes in-folio aux armes royales. On sait les destinées malheureuses de cet exemplaire de luxe. Sous la Restauration, l'excellent papier du grand roi attira l'attention du concierge du Conservatoire et sept de ces grands volumes furent employés à confectionner des reliures. Fétis signala ce vandalisme [2]. On s'en émut. Cependant, la collection ne cessa de s'amoindrir par des fuites inexpliquées. En 1856 [3], il manquait dix-sept volumes de plus qu'en 1828. En 1899, deux de ces égarés avaient repris leur place mais quatre vides nouveaux (du reste antérieurs à 1874) portaient l'ensemble des disparus à 26 [4]. Malheureusement ces déprédations n'ont pas été accomplies au hasard; un choix certain a guidé la main du concierge Hottin. Il eut été simple en effet de suivre l'ordre des volumes en commençant par le premier d'entre eux. On s'attaqua au contraire aux tomes 17, 25, 26, 30, 45, 52, etc., c'est-à-dire aux Symphonies des 24 violons du roi, de la famille Philidor, aux airs de danse, caprices et concerts français et allemands, en un mot à toute la musique instrumentale. La vieille incompétence française en matière de musique pure voulut qu'on sacrifiât tout ce qui faisait le plus précieux ornement de cette collection. Les œuvres dont aucune réplique n'existait en France furent

---

Faure, Mlle de la Châtaigneraie, Forcroy, Le Roy. Il est fort possible que ce volume ait été copié aux mêmes sources que le recueil égaré de la collection Philidor (*Conservatoire*) consacré aux 24 violons. Il mérite l'attention des historiens de la musique française. On y trouve par exemple certain *Menuet de la poste au cornest* dont le thème rappelle le *Caprice fraternel* de Bach :



1 M. Wotquenne l'a acquis en mai 1901, à Paris, du libraire Sagot.

2 *Revue musicale*, II, p. 9-12. Il faut prendre garde que les noms cités par Fétis dans cet article, du reste d'après le catalogue manuscrit du Conservotoire sont souvent fautifs. (Richamore, Boulard=Richehomme et Bruslard).

3 Farrenc. *Revue de musique ancienne et moderne*, 1856, p. 471 — Weckerlin, *Chronique musicale*, 1874, vol. IV et *Musiciana*, 1899, p. 204. Voir aussi Wassilewski, *Vierteljahresschrift fur Musikwissenschaft*, t. I 1885. M. Pougin a dressé un calalogue de cette collection, mais ne l'a pas fait paraître.

4 Une légende veut que ces volumes aient cherché abri en Angleterre. L'un d'eux se trouve en tout cas à Versailles (Bib. de la Ville) n° 1075. C'est le *Ballet des Arts*.

choisies de préférence à des ballets que la gloire de Lulli et de Molière préservait et dont les doubles se retrouvent en plusieurs endroits. Ici encore le Florentin l'emportait sur les artistes qu'il avait supplantés pendant sa vie. Seul le premier volume garanti par l'antiquité respectable de ses pièces (1550-1660) a sauvé quelques œuvres de Dumanoir, Mazuel et autres pré-lullistes dont nous retrouvons les noms à Cassel [1].

Nous pouvons donc dès maintenant, apprécier d'une vue sommaire la nature et la valeur du manuscrit de Cassel. Rédigé entre 1650 et 1670, ces vingt cahiers forment un recueil factice de deux cents pièces symphoniques ou orchestiques destinées aux divertissements de la cour de Hesse. L'influence française a manifestement présidé à la formation de ce répertoire qui doit entrer dans l'histoire comme le représentant à peu près unique de notre école instrumentale au milieu du XVIIe siècle. Grâce aux soins d'Herwig et de ses collègues les mutilations de l'exemplaire Philidor se trouvent réparées dans une large mesure et une transition s'établit dans la musicologie française, entre le règne de Louis XIII et le Grand Siècle proprement dit, entre Caroubel et Lalande.



1 Les *Ouvertures et danses pour la bande des petits violons de Lulli*, signalés par Eitner au Conservatoire de Paris sont demeurés introuvables. Le bibliothécaire M. Weckerlin s'est porté garant de leur absence. Quant aux *Symphonies et airs pour Madame la dauphine*, etc., de Lulli, elles n'existent pas seulement à la Bibliothèque de l'Opéra comme l'indique Eitner (Lexicon. art. Lulli), mais dans tous les exemplaires complets de l'*Idylle sur la Paix*.

CHAPITRE II

Les Auteurs



SEULS les auteurs français nous intéressent ici, non seulement parcequ'ils tiennent la place la plus importante dans notre manuscrit, mais aussi parceque toutes ces œuvres s'inspirent d'un même goût qui fut celui des maîtres français de ce temps. Une partie de ces musiciens a mérité l'honneur des grandes biographies. D'autres ne sont guère connus que des érudits auxquels notre XVIIe siècle est familier. Certains enfin paraissent pour la première fois dans l'histoire de la musique. Nous ne les avons pas classés dans l'ordre alphabétique, mais d'après leurs fonctions musicales. Ils appartenaient presque tous à la classe des joueurs d'instruments, et figuraient dans la « grande bande des violons de la chambre du roi ». Nous trouvons cependant parmi eux deux luthistes et un compositeur théoricien; enfin deux inconnus qu'il ne nous a pas été possible d'identifier.

NAU et DELAHAYE ont en effet complètement échappé à nos recherches. Leurs noms sont cependant français. Un Michel Nau était, en 1678, jésuite et supérieur des missionnaires d'Alep. Un Jacques Nau meurt en 1668 à Paris [1]. Tallemant cite un avocat du nom de Nau de Montgason, abbé d'Hermières [2]. Enfin Me Jean Nau était conseiller au Parlement de Paris vers la même époque et ce ne fut sans doute pas lui qui mit la main au ballet de Cassel, car il fut « député-commissaire ès provinces lyonnaises » afin d'exécuter l'arrêt de 1667 supprimant les danses publiques et les fêtes « baladoires » [3]. De même, il n'y a guère lieu de croire que la sarabande, page 11, soit l'œuvre de Louis de la Haye, chapelain du roi et chantre de la Sainte-Chapelle [4] entre 1610 et 1636. Faut-il songer ici au personnage du même nom qui prêta sa maison d'Issy en 1659 à Perrin et à Cambert pour y jouer leur *Pastorale en musique* ? Bien que simple orfèvre [5], ce premier bienfaiteur de l'opéra français aurait pu à l'exemple de tant d'honnêtes gens de son temps, pousser le goût de la musique jusqu'à la composition. Mais ce sont là des hypothèses.

Serons-nous plus heureux avec le *Sieur de la Voys,* en l'identifiant avec DE LA VOYE-MIGNOT, théoricien mentionné par Michel de Marolles [6] et que Fétis qualifie de géomètre [7] ? Ce

---

1 *Arch. Nat.* X^{1a} 5971 f° 169.

2 *Historiettes*, éd. 1840 vol. 6, 169.

3 BONNET. *Histoire de la Danse*, Paris 1723.

4 Voir BRENET. *Recueil de la Société internationale de musique*, oct. 1904.

5 Voir Leclerc, *Société de l'histoire de Paris.* (*Mémoires* T. IX. 1882). — Depuis 1589 le domaine d'Issy appartenait aux de la Haye. Jean de la Haye était orfèvre du roi en 1594, c'est de René, son fils, mort en 1662, qu'il s'agit ici.

6 DUFOUR. *Collection des anciennes descriptions de Paris*, III.218.

7 Nous n'avons pu rencontrer le *Bref Commentaire d'Euclide* que Fétis attribue à de la Voye.

de la Voye vivait à Paris vers le milieu du XVII[e] siècle et publiait en 1656 chez Ballard un *Traité de musique* dont on trouvera la description dans le catalogue de la réserve du Conservatoire. Les seules indications biographiques — très sommaires du reste — que nous possédions sur ce personnage sont celles qu'il a bien voulu nous donner dans ce livre. Il avait voyagé en Italie et la pédagogie parait avoir été sinon sa profession du moins l'occasion de ses ouvrages. « J'avais été prié autrefois, dit-il, par des personnes de très haute condition de leur donner quelques moyens pour parvenir à la connaissance de la musique.... J'advisais d'en dresser des règles qui s'enchaînassent les unes avec les autres, et cela me réussit si bien que ces Messieurs, qui n'en avaient aucun principe se rendirent en peu de temps capables de faire des choses qui ont été trouvées (au jugement même des plus fins) fort excellentes. » Il y a peut-être quelqu'emphase dans ces paroles, mais le *Traité* de la Voye n'en demeure pas moins un des bons livres techniques du XVII[e] siècle et sans doute le plus avisé de ceux qui ont paru entre la *Musique Universelle* de Cousu et le *Code* de Rameau. De la Voye est un des rares esprits doctrinaires qui ait évité l'écueil ou la théorie musicale du siècle est venue si souvent échouer : nous voulons parler de ce goût insatiable de l'universalité et des spéculations incertaines, de cette érudition crédule, dont Mersenne demeurera l'exemple inimitable et où sombreront des intelligences bien douées comme celles d'Ouvrard [1] et de Loulié [2]. N'est-ce pas un véritable mérite vers 1668 d'éviter l'attrait tout puissant de Boèce et d'Euclide et de s'en tenir aux réalités concrètes d'un enseignement pratique ? Aussi le livre de Mignot eut-il deux éditions. La première comprenait trois parties seulement : d'abord des *Définitions*, que nous nommerions aujourd'hui solfège; puis des *Principes*, qui correspondent à notre étude de l'harmonie; enfin une division du *Contrepoint et de la Fugue*. En 1666, l'auteur ajouta les *Maximes nécessaires pour faire une belle musique, et la manière de composer à 2, 3, 4 et 5 parties tant pour les voix que pour les instruments*. C'est-à-dire un traité de haute composition. Rien n'était plus logique que cette progression. Elle devait s'achever par la publication d'œuvres pratiques servant d'exemples, et sur lesquelles l'élève eût exercé ses facultés d'analyse. « Afin, écrit-il, de ne laisser que le moins que je pourrai à désirer, je tâcherai de mettre au jour quelques ouvrages de ma façon non seulement en parties séparées mais encore en partition, où l'on pourra faire beaucoup de remarques sur quantité de choses dont j'ai parlé en ce présent traité [3] ». Idée ingénieuse qui permettrait — avec quelque bienveillance — de placer de la Voye au nombre des prédécesseurs de l'école riemanienne. Parmi ces œuvres disparues aujourd'hui, faut-il compter ces quelques allemandes et courantes du manuscrit de Cassel ? Nous ne le saurons sans doute jamais. Quoiqu'il en soit, la Voye apparaît comme le théoricien autorisé de l'école musicale que nous allons étudier ; et c'est pourquoi nous l'avons placé le premier [4]. Les doctrines du *Traité* étaient libérales et inspirées par un esprit philosophe. L'auteur a pris soin de les indiquer en tête de son livre. « Les exemples que je fais voir et qui sont dans l'étroite rigueur ne doivent être considérés (ce me semble) que dans la simple harmonie, et non pas en toute sorte de musique, ni en toute sorte de rencontre, parce que ce serait se rendre esclave de certaines observations qui n'ont pour fondement que l'opinion de ceux qui les ont faites. Ce n'est pas néanmoins qu'elles soient à rejeter en sorte que de ne s'en servir que selon son caprice, mais il y a toujours raison de ne pas les garder, quand on peut faire quelque chose de

---

1 René Ouvrard (1624-1694) auteur d'une mystérieuse *Architecture harmonique* (1677) et d'une volumineuse *Histoire de la Musique*. (Bib. de Tours, ms. 821. 822).

2 Loulié, l'ami de Brossard, a laissé de nombreux ms. (Bib. Nat. ms. Fr. Nouv. Acq. 4686. 6355-56.)

3 *Traité*. Fin.

4 Il n'y aurait guère à citer à côté de lui c'est-à-dire entre 1650 et 1670 que le curé de Dormans, Cossard, (*Traité de Contrepoint musical*. Bib nat. ms. . Fr. Nouv. Acq. 4671.), et l'organiste Nivers (*Traité de Composition*. 1662.) ; mais tous deux sont musiciens d'église avant tout, et semblent moins bien placés pour juger d'une œuvre instrumentale profane et en formuler les lois.

meilleur. Je sais bien que certains superstitieux ne seraient pas de mon avis, parce qu'ils croiraient commettre un crime s'ils sortaient le moins du monde des règles dont ils font des lois. Il y en a qui sont tout au contraire, qui se peuvent nommer libertins, car ils s'éloignent tellement de l'observation des règles qu'on peut douter s'ils en ont la moindre connaissance. Ils s'en trouvent d'autres bien intentionnés, qui sont entre les superstitieux et les libertins, qui ont beaucoup de belle disposition, mais faute de connaissance ils sont toujours en doute de ce qu'ils doivent faire. C'est particulièrement à ces derniers que les règles, les maximes, les dissertations dont je parle en ce présent traité, sont tout à fait nécessaires, et je m'imagine qu'elles ne seront pas encore inutiles aux autres s'ils veulent s'en servir. [1] » De ce traité de musique et de son auteur nous retiendrons pour le moment une date, et comme un point de repère : nous nous trouvons au début de cette période que l'histoire de la littérature a nommée le Grand Siècle.

Le nom de BELLEVILLE évoque au contraire le début du XVIIe siècle et les fêtes de Louis XIII. Le sieur de Belleville, instrumentiste, compositeur, organisateur de ballets, danseur et maître de danse, soutint à la cour vers 1620 le rôle de musicien à tout faire que le petit Louis de Mollier [2] reprit ensuite avec succès, et que Lulli ne dédaigna point lorsqu'il vint tenter la fortune auprès du roi, en sortant des cuisines de Mademoiselle. L'instrument préféré de Belleville était la mandore (en italien : *mandora*, *mandola*), l'ancêtre de notre mandoline. Il en jouait de façon « à se faire entendre avec étonnement » [3]. Dans la hiérarchie musicale du temps, la mandore formait le *dessus*, c'est-à-dire le soprano des luths « dont elle est, dit Mersenne, le racourcy et le diminutif [4] ». Montée à trois ou quatre cordes de métal, que pinçait le doigt armé d'un plectre, elle rendait un son brillant comparable à celui de l'épinette [5] et propre à faire ressortir la mélodie. Belleville paraît avoir été fort célèbre en son temps. Il est le seul que Mersenne, assez dédaigneux des ballets, ait cru devoir citer à propos des « maîtres de danse, de leurs bransles, et autres pièces qui servent à la récréation [6] ». Nous trouvons Belleville à la cour en 1615 composant le *Ballet des Petits Mores* [7]. En 1617, il exécute deux entrées de sa façon dans le *Ballet des princes de Joinville* [8], et la même année il fait généralement tous les airs et toutes les danses du *Ballet d'Armide* où il est encore le particulier conducteur de tous les démons masqués [9]. Ballard nous a conservé le souvenir de cette mascarade démoniaque assez plaisante, par une gravure dans laquelle le portrait du « conducteur » pourrait bien être celui de Belleville lui-même. Enfin, le même artiste figure encore dans la *Folie de Rolland* en 1618 où il se tient à côté « d'un petit cheval artificiel monté par le sieur Marais [10] », et dans le *Ballet de M. le Prince*, de 1622 [1]. Michel de Marolles, dans son discours de 1657, parle de « feu M. de Belleville », et d'autre part il écrit, vers 1646 : « Je suis dans le logis que tient la veuve de deux excellents hommes en

---

1 *Avant-propos.*

2 Pour la Biographie de MOLLIER, voir FOURNEL : *Contemporains de Molière*, II p. 193. Pour fixer l'orthographe de ce nom, nous citerons un acte de 1654 (en notre possession) où il a signé :

3 M. DE MAROLLES. *Onzième discours*, loc. cit.

4 *Harm. univ.*, Liv. II des instruments p. 93.

5 *id.* Liv. I p. 12.

6 *id.* Des chants p. 291.

7 *Ballets* recueillis par MICHEL HENRY p. 316. (Bib. Nat. ms. Fr. 24357.)

8 *id.*, p. 347.

9 *Ballet de Renaud et d'Armide.* Ballard, 1617, in-4°.

10 *Ballet* de M. Henry, loc. cit. p. 186.

11 *Id.* p. 89.

leur profession, les sieurs Rabelet de Belleville, assez connus de la cour et de toute la France[1] ». Il est probable que Belleville avait terminé sa carrière à ce moment. Car Henry Prévost, qui fut un de ses meilleurs élèves, montrait déjà l'art de la danse au duc de Réthelois en 1617[2], et le même Prévost, après avoir rempli ces fonctions auprès de Louis XIV, de 1644 à 1652, pria Sa Majesté « d'agréer, que pour le soulager désormais à cause de son âge, et même pour l'exempter de la suivre dans les voyages qu'elle pourra faire à la campagne, il résigne sa charge à Jean Regnault[4] ». Il faut donc admettre qu'à cette époque où l'élève demandait sa retraite, le maître l'avait déjà prise, si toutefois il vivait encore[5]. — Une allemande de la collection Philidor, du Conservatoire est tout ce qui nous reste en France de Belleville, du moins sous son nom. Quant au *Testament* que nous publions, son titre assez singulier fait songer aux *Tombeaux* dont la mode était alors si commune, et nous verrions en lui une œuvre composée plutôt en l'honneur du maître défunt que par lui-même. Au souvenir de Belleville est lié celui de Bocan, son rival. Jacques Cordier, dit Bocguam[6], maître à danser de Madame Henriette en 1622, et de la reine, figure sur les registres de la chambre jusque vers le milieu du siècle[7]. Violoniste fécond, il eut sur la musique instrumentale française, avec Constantin, Henry et Chevalier, une influence prépondérante. Lorsque toute cette littérature musicale du XVII[e] siècle, éparse et mal connue, sera définitivement inventoriée, peut-être devra-t-on attribuer à Bocguam quelques pièces du manuscrit de Cassel. Nous publions dès maintenant son portrait, qui montrera au lecteur une figure de *baladin* mélomane vers 1640.

« Autant celui-ci est connu sous le nom de Bocan, autant il est inconnu sous son véritable nom qui était Jacques Cordier. Bocan au reste est le nom d'une petite terre en Picardie, qui ne lui a jamais appartenu parce que le duc de Montpensier qui la lui avait donnée, vint à mourir avant d'en avoir pris possession. Ce n'était qu'un maître à danser de femmes, mais qui a eu l'honneur de montrer à un grand nombre de reines, à celles de France, d'Espagne, d'Angleterre, de Pologne, de Danemark. Il était le miracle de son siècle, non seulement pour la danse, mais pour le violon et pour composer des airs justes, agréables et harmonieux. Depuis l'âge de 16 ans jusqu'à 70, il a surpassé tous ses compagnons ; cependant il ne savait point de musique et même ni lire ni écrire, ni noter ; si bien que tous ces beaux airs là ont été perdus, quoiqu'il son-

1 *Mémoires*, éd. Goujet 1855, I p. 322. En effet les Archives Nationales nous ont conservé le contrat de mariage de : « Jacques de Belleville, conducteur de ballets, demeurant au faubourg Saint-Germain-des-Prés entre les portes Saint-Germain et de Nesles, avec Antoinette Guibourg, veuve de Daniel Rabel, ingénieur du roi, en présence de Richard Masson, peintre et valet de chambre du roi et de Thomas de Court, violon ordinaire de la chambre du roi, le 27 may 1637 » (Y 177 fol. 413).

2 *Id.*, p. 63.

3 *Arch. Nat.* Z[1a] 473.

4 *Id.*, O[1] 7 f° 170.

5 Les Belleville, hautbois de l'écurie pendant tout le XVIII[e] siècle s'appelaient en réalité Laurent, (voir *Arch. Nat.* O[1] 687) et ne paraissent pas avoir de rapport avec l'artiste qui nous occupe en ce moment.

6 Il avait épousé Radegonde Chefdeville (Bib. Nat. ms. Fr. 10411, f° 67.) L'orthographe que nous donnons de son nom ressort d'une quittance de 1623 (en notre possession) dont voici le fac-similé :

La forme un peu insolite de ce nom ne correspondrait-elle pas à une prononciation qui commençait à s'altérer ? On sait en effet que depuis le XVI[e] siècle, certaines nasales se sont affaiblies ou renforcées de manière à donner deux prononciations différentes de la même diphtongue, exemple : Montaigne et montagne. Cette hypothèse, si elle était ici réalisée, permettrait d'identifier le nom de Bocguam ou Bocan avec celui de Boguet, Boquet, Boquay comme provenant d'une même origine qui pourrai être BOQUAIN. Or, on sait combien les variantes de cette forme onomastique sont fréquentes dans les tablatures du XVII[e] siècle.

7 (Bib. Nat. ms. Clair. 837. f° 3449, et Fr. 10441 f° 24. — *Arch. Nat.* Z[1a] 473). — Il y eut peut-être quelque confusion, car nous trouvons dans un acte du Châtelet, de 1636 : « Jacques Boccan, maître à danser de la reine » et « Jean Cordier, maître à danser des filles de la reine » (*Arch. Nat.* Y 177, f° 52). Les Etats ne connaissent pas ce Jean Cordier.

geât à les donner au public, comme les ayant tous présents à la mémoire. Charles I, roi d'Angleterre l'estimait à un point qu'assez souvent il le faisait manger à sa table; de plus il n'a jamais fait de ballet sans lui; il l'a comblé de libéralités, mais qu'il dépensait bien vite tant avec ses amis qu'avec ses amies, car il aimait éperdument les femmes; à la vérité les pauvres s'en sentaient aussi, ce qui témoigne de son bon naturel. Quant aux dames à qui il montrait, outre qu'il voulait qu'elles fussent belles, qu'elles lui plussent et souffrissent ses caresses, il fallait encore que pour la peine d'aller trois fois la semaine chez elles, elles lui donnassent dix pistoles par mois. [1] Après tout, quoique goutteux, caigneux, quoiqu'il eût les pieds tortus et les mains crochues, en tenant ses écolières par les mains il conduisait si bien leurs corps, qu'il leur faisait danser jusqu'aux danses qu'elles ne savaient pas. De la plus grande mélancolie il passait à la plus grande joie; tantôt il tranchait de l'esprit universel, tantôt il faisait le grand politique; et tantôt il parlait de danse si obscurément qu'on ne savait ce qu'il disait. D'ailleurs, il aimait à se louer aussi bien qu'à médire, et n'était jamais plus éloquent que quand il avait à montrer que Belleville, qui était son rival, et les 24 violons, n'étaient que des vielleurs. Lorsqu'on le priait de jouer du violon, il regardait au visage ceux qui l'en priaient et s'il n'y avait personne avec eux qui lui déplut, pour lors il se mettait à jouer et ravissait, mais non pas sans faire des grimaces. Il fût regretté de la plupart des princesses de l'Europe, mais particulièrement du roi et de la reine d'Angleterre. [2] »

Les Pinel étaient joueurs de théorbe, c'est-à-dire qu'ils occupaient dans l'harmonie une place exactement opposée à celle de Belleville. Le théorbe ou tuorbe était en effet la basse de cette famille d'instruments à cordes pincées dont la mandore formait le dessus; mais il se jouait sans plectre comme le luth. L'allemand Kapsberger l'avait mis à la mode [3] en Italie vers le début du siècle. La France l'adopta, et il devint le compagnon indispensable de toutes les récréations musicales. Nous voyons en 1655 un théorbiste, Vincent Mannesson se substituer dans la musique de la chambre, à Mathias Lallemant, joueur de flûte (à bec) « parceque, dit le brevet, l'on ne se sert plus à présent de ces instruments dans la musique de la chambre, et que le théorbe y est plus nécessaire. [4] » C'est précisément à ce moment qu'apparaissent les Pinel dans l'histoire. Il y eut plusieurs musiciens de ce nom [5]; les musicographes les ont jusqu'ici confondus en un même personnage. La première mention d'un Pinel se trouve dans une lettre de nomination du 7 janvier 1656. « Le Roy... considérant la perfection que Germain Pinet s'est acquise à toucher du luth, et qui avait donné sujet à S. M. de le choisir pour lui en montrer la méthode [6], le plaisir de l'entendre et l'estime qu'elle a pour lui, ayant depuis lors considéré qu'il lui était nécessaire pour le divertir en particulier et pour remplir les concerts

1 Environ 500 francs aujourd'hui.

2 Sauval. — *Histoire des Antiquités de la ville de Paris*. I p. 329.

3 Mersenne dans une note manuscrite de notre exemplaire écrit : « J'ai nommé ici le tuorbe que les italiens appellent archiluth... il y a 30 à 40 ans que le Bardella l'inventa à Florence. » (*Harm. Univ.* Liv. II des instr. 45.) D'autre par Alessandro Piccinini dans son *Intavolatura di liuto* (Bologne 1623) assure que : « Essendo io l'anno 1694 al servizio del serenissimo duca di Ferrara, andai a Padova alla bottege di Christofano Eberle, principalissimo liutaro, e li feci fare per prova un liuto di corpo cosi lungo che serviva per tratta de i contrabassi, e haveva due scanelle molto lontani uno dall'altro e riusci di poca perche non si potevano toccare i contrabassi apresso lo scanello. Talchè ne fecci fare un altro con la tratta al manico, e riusci buonissimo; poi simile a questo ne feci fare tre altri... Sua Altessa ne dono due al principe di Venosa, il quale con esso lui li porto alla volta a Napoli, e ne lascio uno a Roma che poi capito nelle mani del Cavaliere del liuto (G. Kapsberger), il quale sempre lo adopero gustandosi infinitamente tale invenzione. Et essendo io a Roma dopo la morte poi del Cavaliere sopradetto, il medesimo liuto mi torno nelle mani ». Branzolini (*Richerche sullo Studio del Liuto*. Roma 1889) pense que le téorbe était un archiluth à cordes de métal, et construit spécialement pour résister à la tension de ces cordes (p. 58).

4 *Arch. Nat.* O[1] 7 f° 164.

5 Indifféremment orthographié Pinel, Pinelle ou Pinet.

6 En effet, l'Etat de la France de 1657 p. 153 mentionne : « Pour les gages et entretennement du sieur Pinel, joueur de luth, retenu pour enseigner S. M... 2.000 livres ».

de la musique de la chambre, S. M. a retenu et retient le dit sieur Pinet, pour son joueur de luth et de théorbe, et pour le servir désormais avec l'un et l'autre de ces instruments, tant dans les concerts de la musique de sa chambre, que dans ses récréations particulières.. [1] » Il est très possible que Germain ait pris la place de Manesson, dont les Etats ignorent désormais l'existence. Mais cette même charge qui avait passé de la flûte au théorbe devait être bientôt enlevée au théorbe par le violon. En 1664 : « Jacques Laquièze, Charles Lafontaine, Jean Marchand, Pierre Trousseville, petits violons, figurent sur les comptes de la chambre pour 1200 livres, « au lieu de feu Germain Pinel ». Cependant, dès 1659 [3], Germain avait eu soin d'assurer la survivance de son office à Séraphin, son fils, et le roi y avait consenti : « Bien persuadée de l'expérience que Séraphin Pinel s'est acquis en la musique et aux instruments sous Germain Pinel, son père, ordinaire de la musique de la chambre, voulant reconnaître les mérites du père en la personne du fils et les engager tous deux à son service, S. M. a fait don au sieur Séraphin Pinel de la charge d'ordinaire de la musique de sa chambre que Germain Pinel, son père, a résignée en sa faveur à condition de survivance... [4] » Les états ne font point mention de Séraphin et certains d'entre eux continuent à porter Germain jusqu'en 1679! [5] Il est vrai que pour des copistes peu attentifs cette généalogie des Pinel pouvait prêter à confusion, car voilà qu'en 1668 apparaît un troisième musicien de cette famille: François Pinel, qui remplace Claude Tissu parmi les chantres de la chambre [6]. Les Tissu, père et fils, tenaient cet office depuis 1645 [7], d'Antoine d'Oultrebon, lequel paraît avoir exercé réellement les fonctions de chanteur tant à la chambre qu'à la chapelle. Le registre attribué à leurs voix était celui de *Taille* (baryton). Mais, en outre, ils étaient *symphonistes* ; ils jouaient du luth chez la reine [8] et enseignaient cet instrument aux enfants de la musique de la chapelle [9]. François Pinel se trouva sans doute dans des conditions analogues; les états le qualifient tour à tour de chantre et de théorbe ordinaire de la chambre [10]. Toutefois c'est comme instrumentiste qu'il établit sa réputation auprès de ses contemporains. Le Gallois [11] le cite à côté de Le Moyne, Hurel et Visée, et Du Pradel le range parmi les joueurs de théorbe dans son *Livre des adresses* [12], sorte de *Tout-Paris* fort précieux aux musicographes. En 1671, François, « de son consentement », remet la survivance de son emploi à Laurent Dupré [13], qui d'après Jal serait mort en 1680 [14]. Ce décès explique la persistance du nom de Pinel dans les états jusqu'en 1707. Nous ne connaissons pas le successeur de François; peut-être fut-ce le guitariste Visée. En 1761 cette charge existait encore et rapportait 900 livres à Jélyotte qui ne devait guère avoir occasion de toucher du théorbe [15]. Ces artistes de même nom était-ils de la même famille ? Le *Ballet de Psyché* de 1656 nous répondra en citant « trois musiciens venus en ces lieux charmer

---

1 *Arch. nat.* O[1] 7. f° 155. Le 15 septembre 1640, Germain Pinel, gentilhomme servant chez le roi, épouse Catherine de Marines, fille de noble homme César de Marines et d'Elisabeth du Moustier (*Arch. Nat.* Y 180 f° 469).

2 *Arch. nat.*, KK 213 f° 12

3 En février 1659, au Ballet de la Raillerie, nous trouvons encore: *Pinet et Pinel le jeune.*

4 *Arch. nat.* O[1] 7 f° 159.

5 *Id.* Z[1]a 487.

6 *Id.* Z[1]a 474.

7 *Id.* Z[1]a 473. - Voir BRENET *Bulletin de la Société Internationale de Musique* (nov. 1904, p. 21).

8 Bib. nat, ms. Clair. 814, f° 109.

9 *Arch. nat.* O[1] 7, f° 158.

10 C'est évidemment par confusion avec Tissu que les comptes de 1670 (Bib. Nat. ms. Clair. 814 f° 170.) indiquent Claude Pinel. Dès 1673 François est rétabli. (f° 155).

11 *Lettre à Mademoiselle Regnault de Solier*, 1680 p. 62.

12 *Livre commode des adresses de Paris.* 1672. éd. Fournier 1878, I, p. 210.

13 *Arch. Nat.* O[1] 15.

14 *Dictionnaire*, art. Théorbe.

15 *Arch. Nat.* O[1] 678.

le sens de l'ouïe, les S[rs] Pinelle père, fils et frère. [1] » Ce seraient là nos trois théorbistes : Germain, Séraphin et François ; dont les deux premiers auraient disparu vers 1660 tandis que le dernier prolongeait au delà du siècle une existence assez longue. D'après cette biographie succincte, il n'est pas aisé de préciser l'attribution de la *Courante* du manuscrit de Cassel. Nous pensons qu'il s'agit ici de Germain. D'une part, en effet, l'école musicale dont ce manuscrit a recueilli les œuvres s'est formée sous la régence d'Anne d'Autriche, nous le verrons bientôt, et l'avènement de Lulli en 1660 a marqué son déclin ; or, à cette époque, c'est Germain qui est le plus illustre des Pinel ; le choix du roi en 1656 l'indique assez. D'autre part, les manuscrits qui renferment des œuvres de Pinel sont presque tous relativement anciens. Exceptons le recueil de *Milleran* au Conservatoire, qui s'étend à tout le XVII[e] siècle, nous nous trouvons en présence de cinq sources principales :

1° Le Vm[7] 6214 de la Bibliothèque Nationale, où Pinel figure à côté des Gauthier (1597-1672), et de Bocquet, avec le *Tombeau du Roy d'Angleterre* qui ne peut guère se rapporter qu'à Charles I[er], mort en 1649 ;

2° Le manuscrit de la Bibliothèque de Bâle, F. IX 53., dont les auteurs sont (avec Pinel), Mésangeau, Saint-Amant, Gauthier, Dufaut, Merville, Chansy, tous déjà célèbres sous Richelieu, et dont la reliure, en vélin précieusement ornementée, n'appartient aucunement au style du Grand Roi ;

3° Les tablatures de la bibliothèque des ducs de Mecklemburg à Schwerin [2] dont le témoignage est ici fort important puisqu'elles contiennent 30 œuvres de Pinel et sont datées du « deuxième octobre 1651 ».

4° Le recueil *Mus. saec. XVII 18-54* de la Bibliothèque de l'Université de Rostock, où nous relevons les noms de Mercure, Blancrocher, Du But, Merville, Edmond Gauthier, Nocolas Vincentius, Strobel, etc...

5° Au *British Museum* (mss. Sloane 2923), où Pinel se trouve mêlé à ses confrères du début du siècle : Boquet, Gauthier, Dufaut, Mercure et Lavignon.

Nous n'entrerons pas dans l'analyse comparée de tous ces documents et nous retiendrons deux dates extrêmes, entre lesquelles l'activité de G. Pinel doit être circonscrite : 1630-1660 [3].

LAZZARINI, son nom l'indique assez, est compatriote du cardinal-ministre successeur de Richelieu, et c'est en France qu'il vint chercher fortune à l'image et peut-être à la suite de Mazarin. En 1636, il était déjà célèbre à Paris ; l'*Harmonie Universelle* le cite plusieurs fois avec enthousiasme. Il jouait du violon et, comme presque tous ses confrères, organisait des concerts où il ne manquait pas de faire valoir ses talents [4]. C'est sans doute à la suite d'une audition de ce genre — peut-être aux Minimes où elles ne manquaient pas — que le Père Mersenne, le savant contrepointiste, l'ami de Mauduit et l'admirateur de Du Cauroy, fut sur le point de sacrifier les intrigues de la polyphonie à la virtuosité des solistes, et se prit à écrire : « plusieurs de ceux qui ont ouy le violon, dont Bocan, Constantin, Lazarin et quelques autres jouent toutes sortes de chansons, avouent que les parties qu'ils jouent surpassent toutes sortes de concerts, et qu'ils quitteraient très volontiers toutes les compositions à plusieurs voix pour les ouïr quoiqu'ils ne touchent

---

1 Ballard, 1656, in-4°.

2 Voir O. KADE : *Catalogue*, Wismar, 1893, II, p. 269.

3 Comme renseignements complémentaires, ajoutons : Georges Pinel, associé avec Molière à l'*Illustre Théâtre* de Gaston d'Orléans en 1644 (SOULIÉ : *Recherches sur Molière*, p. 171), et Mlle Julie Pinel, auteur d'un recueil d'airs (Ballard, 1737) ainsi que de cantates manuscrites (Arsenal).

4 *Harm. Univ.*, Liv. V de la composition, p. 324.

qu'une partie [1]. » Le jeu de Lazarin séduisait par les charmes de sa sonorité et ses grâces un peu apprêtées. C'est encore Mersenne qui nous l'apprend : « Ceux qui jouent parfaitement du violon, écrit-il, comme Bocan et Lazarin, l'adoucissent tant qu'ils veulent, et le rendent inimitable par de certains tremblements qui ravissent l'esprit [2]. » Cet éloge s'accorde bien avec l'allemande du manuscrit de Cassel (p. 147). La fluidité de cette composition, les nuances délicates de son harmonie, l'élégance de son chant lui marquent une place à part dans notre recueil et font regretter l'oubli où son auteur est tombé. Le Conservatoire [3] possède une gaillarde de Lazarin et une courante aussi, datée de 1639, dont l'harmonisation seule lui est attribuée, tandis que le chant appartient au danseur Verpré. Le mérite d'un musicien aussi vanté fut reconnu par la cour ; Lazarin obtint la charge de « compositeur de la musique de la chambre [4]. » Ses fonctions furent brèves ; la mort l'enleva, rendant ainsi service à un autre italien, plus favorisé et qui devait faire oublier cruellement toutes les admirations de Mersenne. Le 16 mars 1653, le jeune Baptiste, qui sera bientôt M. de Lulli, était nommé compositeur de la chambre « par le décès de Lazarin [5] ».

Les musiciens dont il nous reste à nous occuper appartenaient tous à la communauté de Saint-Julien-des-Ménétriers, et tous aussi — sauf Verdier — figuraient dans la « grande bande des 24 violons de la chambre du roi ». Cette participation à deux organismes musicaux assez bien connus nous permettra de tenter l'identification de ces noms obscurs.

Depuis Félibien jusqu'à Thoinan, l'érudition a longuement puisé dans les cartons de Saint-Julien [6], c'est à dire :

1°, à la Bibliothèque Nationale dans une collection de factums, inventoriés au catalogue de Corda (art. *Paris*. Maîtres à danser) [7].

2°, aux Archives nationales dans : T 1492. KK 1338. V[7] 434 et 485 (non pas 484 comme porte l'inventaire).

Une troisième source aurait pu être mise à profit c'est la série du Parlement, aux Archives (X^{1a}). Malheureusement les arrêts dont copie n'a pas été imprimée portent, dans les factums, des références qui nous induisent souvent en errreur. Pour la période que nous étudions nous n'avons retrouvé que l'arrêt du 11 juillet 1648 (X^{1a} 2248).

Par contre, les documents sur la bande des 24 violons sont assez rares, avant la seconde

1 *Harm. univ.*, Liv. IV de la composition, p. 201.

2 *Id*. Liv. I des instruments, p. 2.

3 Collection Philidor, vol. I, p. 119.

4 Sans doute vers 1650. Cette charge est de toutes, celle dont les états se sont le moins souciés, par conséquent celle dont les mutations sont le plus difficilement reconnaissables. Les registres Z^{1a} des Archives nationales mentionnent François Richard et son fils « compositeur de la Chambre » jusqu'en 1647 ; en 1648, Louis de Mollier les remplace (Z^{1a} 473); mais l'interruption des registres jusqu'en 1664 nous empêche d'en apprendre davantage. D'autre part, l'acte mortuaire de François Richard (octobre 1650), publié par Herluison dans ses *Actes d'état-civil de musiciens* (Orléans 1876), qualifie encore ledit Richard de compositeur de la Chambre.

5 *Arch. Nat.* O^1 7 p. 165.

6 Il nous suffira de citer ici : *Recueil d'édits en faveur des musiciens du royaume*. Ballard 1774, in-8°. — BESCHE. *Abrégé historique de la ménestrandie*. Versailles, 1774, in-8°. — BERNARD. *Histoire des ménétriers*, Paris 1843. — D'AURIAC. *La Corporation des Ménétriers*, Paris. 1880, in-8°. — VIDAL. *Les instruments à archet*. Paris 1878, 3 vol. in-4°. Ces maîtres eurent entre eux de nombreux et interminables différents. « Ils ont tant chicané, avoue un factum, que si toutes leurs paperasses étaient ramassées, elles pourraient suffire plus de dix ans à toutes les beurrières de Paris » *(Raisons*, p. 33*)*.

7 Voici le détail de ces factums : *Etablissement de l'académie royale de danse en la ville de Paris... 1663*. in-4°. (Invent. Yf 326.) — *Le mariage de la musique avec la danse*... 1664. in-12. (Invent. Yf 327). — *Requête où l'on montre que par tous les termes de la déclaration de 1692 il n'y a que les violons et hautbois compris dans la communauté des maîtres à danser*... 1693. (f° Fm 16215 et 12481). — *Factum pour les compositeurs de musique*... (Thoisy 167 f° 318). — *Factum pour les jurés de la communauté*... (f° Fm 12480). — *Raisons qui prouvent manifestement que les compositeurs et joueurs d'instruments d'harmonie ne peuvent être de la communauté des ménétriers* (4° Fm 7602). — *Contestations entre les maîtres à danser et joueurs d'instrument*. 1726. (f° Fm 12483). — *Au roi.., pour les maîtres à danser, 1729*. (f° Fm 12482). — *Sommaire pour les jurés crieurs de la ville contre la communauté de Saint-Julien, 1730* (f° Fm 12915 - 16). — *Procès de Guignon, 1750*. (f° Fm 12131 ; 7217 et 4° Fm 35613 ; 25109).

moitié du règne de Louis XIV. Un état imprimé en 1657 et deux comptes de la chambre, l'un de 1664, l'autre de 1668 [1] nous donnent seuls des listes complètes de ces officiers. Il faut ajouter quelques livrets de ballets [2] dont les dates cependant coïncident avec les états et ne nous offrent pas d'indications bien nouvelles. La régence et la Fronde furent des périodes tout à fait ingrates à l'historien de la musique. Pendant les troubles qui suivirent la mort de Louis XIII (1643), et jusqu'à l'adolescence de Louis XIV (vers 1655), les documents qui pourraient intéresser la musicologie ont été, semble-t-il, singulièrement négligés, les registres de chancellerie mal tenus et l'attention générale portée vers d'autres objets. Il n'est pas jusqu'à la Collection Philidor, ce monument de la prévoyance royale qui n'ait subi, cent ans plus tard, les effets de ce sort malheureux.

Le Tableau qui figure à l'appendice [3] résume l'état de la grande bande entre 1657 et 1677, autant que les documents nous ont permis de le faire. De 1657 à 1664 la moitié de cet orchestre se trouva renouvelé, mais il n'est pas possible de suivre les mutations qui se sont accomplies et de savoir quel fut le sucesseur de tel titulaire en particulier. Douze charges ont conservé leurs titulaires, douze charges les ont perdu ; c'est tout ce que nous pouvons dire. En 1677 les trois-quarts des artistes de 1664 étaient remplacés. Nous nous trouvons donc ici en présence d'un certain nombre de musiciens, suffisamment célèbres en 1658 pour faire partie de la musique royale, et dont l'existence ne dépasse guère l'année 1677. C'est parmi les violonistes de cette génération que nous trouvons les noms de Arthus, de la Croix, Bruslard, Mazuel et Dumanoir cités dans le manuscrit de Cassel.

MICHEL VERDIER faisait partie de la communauté de Saint-Julien en 1664 [4] ; il en était maître en charge, avec HIÉROSME JOUBERT et GUILLAUME GRANVILLE en 1668 [5]. Certains actes le comprennent par erreur dans les violons de la chambre du roi [6] ; il appartenait au contraire à Mlle de Montpensier [7] d'où il faut présumer qu'il n'a pas figuré dans le même temps à la cour. C'était en effet l'ambition de cette princesse indépendante de posséder une maison qui lui appartint exclusivement. Elle l'avouait avec humeur : « Je suis si lasse, disait-elle en 1658, d'avoir des gens qui dépendent de tout le monde, que je suis ravie de trouver un homme qui ait été trente ans en Hollande, parce qu'il ne connaît personne à Paris ; si j'en trouvais qui vinssent du Japon, je crois que je les prendrais [8]. » Michel Verdier vivait encore en 1690 et prenait soin de la communauté en faisant imprimer la liste de ses membres chez Chesnault, rue Saint-Séverin [9]. Il y eut encore d'autres musiciens du nom de Verdier au XVII[e] siècle : ROBERT, auteur d'un *Charivary*[10] en 1620 ;

---

1 *Arch. Nat.*, KK 213 f° 13 et Bib. Nat. ms. Clair, 837 f°. 14.

2 Ces ballets ont presque tous paru chez Ballard en livrets, l'année de leur représentation, et se trouvent à la Bibliothèque Nationale dans la série Yf. Leur musique est en partie conservée soit à Versailles (Bib. de la Ville), soit au Conservatoire de Paris (Collec. Philidor).

3 Il faut prendre garde aux 12 premiers noms de ce tableau ; nous ne prétendons en aucune façon que le titulaire de 1657 ai été remplacé par son collègue de 1667 qui se trouve en face et sur la même ligne.

4 Transaction des Pères de la doctrine chrétienne. (*Arch. Nat.* T. 1492.)

5 Bib. Nat. f° Fm. 12483.

6 Ainsi la transaction citée plus haut. Les trente-trois maîtres qui ont signé cet acte n'étaient naturellement pas tous 24 violons ; quelques-uns appartenaient à la Grande Ecurie et les autres ne dépendaient pas de la maison royale. Il faut préférer, pour cet acte, la copie manuscrite de T 1492 ; les exemplaires imprimés contiennent des fautes de lecture ; comme par exemple Hactérie pour Hotteterre, Brussard pour Bruslard, etc...

7 *Raisons..*, p. 40.

8 *Mémoires*, éd. Chéruel, III, p. 148. Voir aussi *Journal de Villiers*, éd. Faugère, 1861, p. 277. C'est à ce goût de l'étranger que nous devrions la venue de Lulli en France, si toutefois l'anecdote du chevalier de Guise est véridique. Il ne semble pas que Mademoiselle ait porté grand intérêt à ce petit garçon qui lui arrivait d'Italie. Se souvenait-elle de lui lorsqu'elle écrivait vers 1660 : « Le roi a un baladin nommé Baptiste qui triomphe à ces choses là ; il fait les plus beaux airs du monde ! » (*Mémoires* III, p. 347.)

9 *Raisons..*, p. 40, Nous n'avons pu retrouver cette liste.

10 Conservatoire. Collection Philidor, I p. 31.

MARIE, *opératrice,* qui se trouva mêlée au procès retentissant de Lulli contre Guichard en 1675 [1]; EDME, qui, avec un autre Verdier sans prénom, (peut-être Michel ?) figure au nombre des *Concertans de la suite d'Apollon* dans le *Ballet de Psyché* (1671) [2]; JACQUES, organiste à Paris, défenseur des *Instruments d'harmonie* contre les prétentions des ménétriers en 1693 [3] et taxé à 12 livres par la capitation de 1695 [4]. Enfin la bibliothèque d'Upsala possède en manuscrit des œuvres de Pierre Verdier, *musicien du Roy de Suède,* qui datent de la seconde moitié du siècle, et sont d'un goût français, légèrement italianisé.

Le nom d'ARTHUS fait aussitôt songer au maître illustre et sévère que Brossard appelait « un pédant fieffé » [5], et qui fut une des gloires de notre musique religieuse au XVII[e] siècle ; nous voulons dire Artus Auxcousteaux. Il y a lieu cependant, à notre avis, d'appliquer ici ce prénom à des musiciens plus modestes et de second ordre tels que furent Arthus Leborgne ou Jean Arthus de Grandmaison, l'un et l'autre violons de la grande bande. Cette opinion, à vrai dire, ne nous est pas suggérée par la comparaison des textes musicaux. Mais la nature de notre recueil, et d'autre part l'ensemble des auteurs qui s'y rencontrent s'accordent mieux avec l'idée d'un *joueur d'instrument* qu'avec celle d'un compositeur d'église et d'un polyphoniste intransigeant. Quoiqu'il en soit nous citerons les documents suivants :

Les deux Arthus, violons, paraissent simultanément dans l'Etat imprimé de 1657 ; Leborgne figure seul dans le dossier de Saint-Julien en 1664 [6]; l'un et l'autre a disparu de l'Etat des 24 en 1668. [7]

D'*Adrien de la Croix,* aussi 24 violon, nous ne savons guère davantage. Il ne figure pas dans l'Etat de 1657, et en 1664 il reçut six mois des appointements de sa charge, les six autres mois étant alloués à Laurent Pesant « au lieu et place dudit de la Croix. [8] »

Les BRUSLARD et les MAZUEL ont fait grande figure dans le monde de Saint-Julien et des 24 violons. L'état de 1657 nous montre Vincent Bruslard et François son fils en survivance, ainsi que Jacques Bruslard. Mais dans la suite des documents nous ne trouvons plus que Jacques et Louis Bruslard. [9] Ils signent tous deux la transaction de 1664 et le premier en qualité de « maître en charge de la communauté ». Jacques eut pour successeur Pierre Chaudron le 15 décembre 1670. [10] Louis fut remplacé par Dominique Clairambault, le père du *cantatiste,* vers 1674.

Mazuel est un des très rares musiciens du siècle qui ait eu jusqu'à présent les honneurs d'une biographie spéciale.[11] C'est à sa parenté avec Molière qu'il doit cette distinction. En effet, Agnès Mazuel avait épousé, en 1594, Jean Poquelin, grand-père de l'illustre comique ; elle était fille d'un violon du roi, mort en 1612 et dont la famille continua la profession. Michel Mazuel parait avoir été le plus en vue des musiciens de son nom ; et c'est lui qui coïncide avec notre époque. Il est

---

1 Bib. Nat. Yf. 323. Les frères Parfaict citent Mlle Verdier, « épouse de Verdier, premier violon de l'opéra, et fille d'un violon et d'une revendeuse » (Bib. Nat. mss. Fr. 12355. p. 27).

2 *Ballet de Psyché.* Ballard 1671. in-4°.

3 *Arch. Nat. T.* 1492.

4 *Id.* Z[1h] 657.

5 Bib. Nat. Catalogue manuscrit p. 214.

6 Transactions des Pères, *loc. cit.*

7 *Arch. Nat.* K K. 213. — Un Artus danse au *Ballet de Psyché* de 1671 parmi *les huit Zéphirs.* Il faut remarquer que toute cette entrée est composée de très jeunes gens comme Pécour, Létang, etc... Enfin le nom d'Artus nous est encore donné par un manuscrit de clavecin de la Bibliothèque de Munich (1511f et 1511e,) qui contient des pièces de Chambonnières, de Dumont et semble, par ses œuvres, comtemporain du manuscrit de Cassel.

8 *Arch. Nat.* KK 113. f° 13. — Le ms. Vm[7] 3555, de la Bib. Nat. contient un menuet de La Croix. (p. 120).

9 Brulart l'ainé et le jeune au *Ballet du Carnaval 1668.*

10 *Arch. Nat.* O 13.

11 THOINAN. *Recherches sur les Mazuel,* Paris 1878, in-16.

le seul des prédécesseurs de Lulli, auquel Philidor le copiste ait daigné consacrer quelques mots dans son recueil. « Les anciens ballets, écrit-il, se ressentent de la simplicité des temps dans lesquels ils ont été composés. Mais dans ceux-ci, qui ont été pour la plupart dansés par votre Majesté, on y trouvera de certaines grâces qui ne se rencontrent pas dans les autres. Il faut avouer aussi que MM. Molier, Mazuel et Verpré qui en composaient les symphonies, avec MM. Cambefort, Chansy et Boesset qui étaient pour le vocal, avaient déjà aperçu de loin ces lumières de bon goût qui n'ont été découvertes entièrement que par M. de Lulli.[1] » L'éloge est timide, mais le souvenir de ce temps lointain devait plaire à Louis XIV et lui rappeler l'époque où « estant en son conseil à Paris au mois de may 1654, s'étant assuré de l'intelligence que Michel Mazuel s'était acquis dans la composition de la musique et de l'affection qu'il avait pour son service», il le retenait en qualité de « compositeur de la musique des 24 violons de sa chambre [2] ». Monsieur Mazuel, comme l'appelle respectueusement le manuscrit de Cassel, figure dans une entrée de Satyres à la *Mascarade* de 1668, et dans les Suivants de Mars au *Ballet de Psyché* en 1671 ; le 6 février 1674, sa charge passait, par son décès, à Pierre Huguenet le comparse de Lulli [3] Michel appartenait à cette génération d'artistes dont Mersenne ne parle pas encore, et que la fin du siècle a déjà oublié. Avec Mollier et Verpré il représentait une école instrumentale dont il faudra que l'histoire se préoccupe un jour. La mission spéciale dont le roi l'avait honoré, cette charge nouvelle et qui n'existera plus après lui, de compositeur de musique symphonique, de musique de chambre, donnent à Mazuel une place à part que ses collègues du XVIIIe siècle ne lui auraient pas enviée, mais dont la critique moderne est tentée de lui faire un mérite.

Nous arrivons enfin à Guillaume Dumanoir le « Roi des violons » le souverain « de tous les instruments tant haut que bas du royaume». Il fut un temps, encore assez proche, où l'on ne savait guère parler sans ironie de cette « royauté grotesque [4] », et, en vérité, depuis deux siècles, la critique s'est montrée cruelle à l'égard de ce singulier artiste. L'histoire de Dumanoir est celle d'un homme ambitieux que la fortune abandonne après l'avoir comblé, et dont chacun est alors heureux de se venger en l'accablant. Il était né le 16 janvier 1615 [5] de Mathieu Dumanoir, violon du roi, qui n'a pas laissé de réputation. Deux fois Guillaume se maria avec des filles de musiciens. Il eut lui-même deux filles et deux fils. Comme tous ses confrères de St-Julien et tant de musiciens à la cour, il cultivait également la musique et la danse ; ce qui lui valait d'exercer auprès des pages de la Grande Ecurie l'office de *Baladin* [6]. Ses talents lui permirent de s'introduire dans les ballets du roi. Dans l'amusante *Entrée* du *Ballet des Plaisirs* (1655), Dumanoir, homme grave et de 40 ans, devait faire bonne figure à côté du duc de Villeroy parmi « les principaux parents des mariés qui prennent place avec la compagnie pour voir danser une mascarade inventée par les plus adroits de leurs bergers.» Ce rôle de figurant semble avoir convenu à un artiste dont la vie et les œuvres furent empreintes d'une impérieuse solennité. Dans le même ballet (septième entrée), lorsque Baptiste représente un vieillard « donnant à souper, et faisant venir tous ceux qu'il peut rencon-

---

1 Collection du Conservatoire. Préface du vol. IV. Le vol. I, p. 47, contient une *Suite* (Allemande. Gaillarde. Courante. Sarabande) de Mazuel ; et p. 59 une Allemande.

2 *Arch. Nat.* O1 7 f° 165.

3 *Arch. Nat.* O1 18.— Le 23 octobre 1636 « *Françoise Dorléans*, veuve de *Félix Lafille*, bourgeois de Paris, demeurant à Saint-Germain de Prés, étant sur le point de marier sa fille *Hélène* avec *Michel Mazuel*, maître joueur d'instruments, compte lui donner pour causes de ce futur mariage une somme de 1200 livres. » *(Arch. Nat.* Y 177 f° 74.)

4 Fétis : *Biographie et Supplément* — Wassilewski : *Die Violin und ihre Meister*, 1893, in-8°, p. 30.

5 Jal : *Dictionnaire.*— L'article de Jal sur Dumanoir est à refaire entièrement. Nous avons pu réunir sur cette famille un assez grand nombre de documents inédits, qui ne sauraient trouver place dans le cadre de cette étude générale et dont la publication ne tardera guère.

6 Etat de 1657

trer », nous trouvons Dumanoir au nombre des convives. Au *Ballet des Bienvenus* (1655) « Bacchus avec les ménades et les satyres vient pour inviter les dieux aux noces», et Dumanoir se remarque dans cette assistance olympienne, qui « par des cymbales et les autres instruments, témoigne son admiration et sa joie.» Dans la *Psyché* de Benserade (1656), Neptune entraîne à sa suite le futur roi des violons en qualité de *Triton*. La familiarité de ces spectaçles avait mis Dumanoir en faveur. Il avait su se glisser dans le cabinet du roi, se rendre, comme Pinel, nécessaire « aux plus particulières récréations » de Sa Majesté, et enfin s'assurer une charge de la grande Bande. Or, voici que survint une aventure où il ne serait pas impossibe de démêler quelque intrigue. En 1655 Dumanoir vend sa charge de violon et trouve moyen de la recouvrer aussitôt en faisant porter le nombre traditionnel des 24 à celui de 25 ! Le brevet de cette nomination méritait bien d'être conservé dans les formulaires de la Cour, comme un exemple rare d'une rédaction bénévole. « Sa Majesté, dit ce document, considérant que la permission qu'elle a donnée à Guillaume Dumanoir, violon de son cabinet, de se démettre de sa charge de l'un des 24 violons ordinaires de sa chambre en faveur de Pierre Camille pourrait nuire à cette bande, si à cette occasion il devenait exclus de la société qu'il avait avec elle, parce que sa capacité son affection et diligence l'ont fait juger nécessaire pour maintenir cette bande en sa perfection; S. M., voulant témoigner l'estime qu'elle fait dudit Dumanoir et l'obliger à continuer l'assiduité qu'il rend auprès d'elle, a déclaré et déclare qu'elle entend, qu'encore qu'il se soit démis de sa dite charge de l'un des 24 violons, il demeure en la société de cette bande en qualité de 25e, qu'il jouisse de cette place tout de même qu'il en jouissait pendant qu'il la remplissait, qu'il prenne le soin de faire concerter ceux de ladite bande, et de la faire assembler pour cet effet quand il le jugera nécessaire et que le service de S. M. le requerra, et de faire observer les règles et les statuts imposées entre eux par les liens communs, enjoignant à chacun d'eux de se conformer à son intention et de laisser paisiblement jouir ledit Dumanoir de quartier en quartier des gages et des droits qui lui sont dus... le 4 janvier 1655.[1] » Il fallut que le conseil prit la peine d'expédier des Lettres pour créer la charge ainsi obtenue et ce fut encore une occasion de louanges pour le violon : « les services que nous rend notre cher et bien-amé Guillaume Dumanoir, baladin et violon de notre cabinet, son expérience et sa fidélité nous ont fait résoudre à augmenter de sa personne la bande des 24 violons de notre chambre [2]. » Comme on le voit, ce n'était pas un simple échange que Guillaume venait d'accepter. Sa charge se trouvait habilement transformée ; de simple sociétaire il devenait directeur. C'était là le but de cette petite révolution, sans doute préméditée, et dont il n'est pas difficile d'imaginer le plan : Dumanoir encouragé par la faveur royale prenant un rôle prépondérant dans la Bande, se heurtant à la résistance de quelque collègue, puis, certain d'être indispensable, donnant sa démission afin qu'on le rétablisse officiellement dans une situation privilégiée. L'histoire ne nous dit pas de quel œil le surintendant de la musique du roi vit ces empiètements ; car c'était à lui qu'il appartenait de réunir et de faire concerter les musiciens de la chambre. Mais les Bœsset revêtus de cette fonction, paraissent s'être peu souciés de tout ce qui ne touchait point à la musique vocale. Ils laissèrent Dumanoir s'arroger à la cour les prérogatives d'un chef d'orchestre. A ce moment le vieux Constantin vint à mourir [3], laissant vacante la charge fameuse de « roy et maistre des ménétriers et de tous les joueurs d'instrumens du royaume». Guillaume semblait indiqué pour recueillir cette succession. Le roi lui en fit don en termes flatteurs : « L'expérience que notre très cher et bien-amé Guillaume Dumanoir, l'un des violons de

---

1 *Arch. Nat.* O[1] 7 f° 153.

2 *id.*

3 Le 25 octobre 1657. Il habitait « sur les Fossés de Nesle au Hâvre-de-Grâce, paroisse Saint-Sulpice. » Herluison, qui donne ces documents, a commis l'amusante erreur de classer cet artiste à Roy (Louys-Constantin.)

notre grande bande s'est acquise dans sa profession, qui nous a obligé de lui donner la charge de violon de notre cabinet pour nous divertir dans nos plus particulières récréations, son adresse et ses bonnes mœurs, l'assiduité qu'il rend auprès de notre personne, sa fidélité et la satisfaction que nous en avons, nous ont fait juger qu'il méritait les qualités et les mêmes prérogatives qu'avait le deffunt... [1] »
Violon du cabinet, conducteur de la Bande, roi des Ménétriers, Guillaume Dumanoir put se croire en 1657 à la tête du gouvernement musical de France, et se mit en mesure d'exercer une autorité aussi solidement établie. La corporation de Saint-Julien offrait une carrière assez vaste à cette ambition.

Depuis sa fondation par des ménestrels philanthropes du XIVe siècle, la corporation de Saint-Julien avait subi des fortunes diverses ; mais son église, son hôpital, une salle de concerts [2] et surtout une solide organisation syndicale, rendaient encore service à tous ceux qui faisaient métier de musique. A l'exemple du gouvernement monarchique de la France elle se soumettait à un roi, assisté de « maîtres en charge ». Quel fut au juste le rôle et l'autorité de ce chef nous ne le savons guère aujourd'hui. Au XVIIe siècle, Richome paraît avoir régné sans encombre ; et Constantin, malgré quelques procès, [3] se montra pacifique comme l'œuvre musicale à laquelle il a laissé son nom. [4] Il n'en fut pas de même de Dumanoir. Son premier soin fut de déclarer « que ses prédécesseurs, au lieu de tenir la main à l'exécution exacte des statuts, selon le dit de leur charge qui leur en donne le droit, l'avaient négligée, et par cette négligeance donné lieu à plusieurs contraventions, lesquelles aviliraient enfin ladite science et maîtrise s'il n'y était par nous pourvu. [5] » C'est le roi de France qui parle ainsi, mais en réalité c'est le roi des violons, son officier et son imitateur. N'y a-t-il pas en effet quelque ressemblance entre l'attitude entreprenante de Guillaume, et celle de Louis, que Mme de Motteville nous montre à ce moment atteignant sa vingtième année pris d'un bel enthousiasme pour l'exemple chevaleresque de François 1er et plein de mépris pour les princes fainéants. Qui sait si, dans « le particulier du cabinet », dans cette familiarité royale qui scandalisait si fort Mademoiselle, Dumanoir ne tranchait pas, comme Bocan, du grand politique, et ne faisait pas entre deux courantes l'apologie du pouvoir personnel. Il serait curieux que l'instinc, dominateur d'un violon ait influé sur les destinées de la monarchie française ! Donc, dès la première année de son règne Dumanoir entreprit de donner une constitution définitive à son peuple et de remettre en vigueur les statuts de la corporation. Les dix-neuf articles de l'édit de 1658 [6] réglementaient les obligations respectives des maîtres et des *apprentifs*, ainsi que les lieux et les conditions dans lesquelles leur activité professionnelle devait s'exercer, afin de maintenir la dignité de tous et les intérêts de chacun. Les droits dus aux « maîtres de confrairie » et au roi n'étaient pas omis bien entendu. Et c'est à tort qu'on a prononcé ici le mot de « royauté à bon marché ». Si M. Dumanoir ne coûtait guère annuellement au trésor de la France qu'un billet de mille francs de notre monnaie, sa dignité était infiniment plus onéreuse à Saint-Julien et plus lucrative aussi. A chaque réception de maître le roi percevait 20 livres, et 60 livres à la réception d'un apprenti ; c'est-à-dire 80 et 250 francs de notre monnaie. Or en 1660 il y avait à Paris d'après le compte de Dumanoir lui-même, plus de 200 *salles*, et en province de 3 à 4.000 maîtres. En 1694 ces chiffres s'étaient notablement accrus et l'on comptait à Paris plus de mille violonistes maître de danse. [7]

---

1 *Arch. Nat.* O¹ 7. fo 152.
2 *Arch. nat.* O¹842.
3 En 1648. *Arch. nat.* X¹ᵃ 2248.
4 Allemande *La Pacifique.* Collect. Philidor (Conserv. vol. I.)
5 Edit d'octobre 1658, enregistré en 1659.
6 Cet édit est publié *in extenso* par Vidal.
7 *Raisons...*, p. 40., *loc. cit.*

Admettons que tout ce personnel ce trouvât renouvelé en trente ans ; ce sera donc 4.000 réceptions de maîtres (320.000 francs) et autant de réceptions d'apprentifs (1.000.000) dont le roi tirera bénéfice. Soit en moyenne 40.000 francs de rente pour un monarque régnant de 1660 à 1690. Dumanoir — on le reprochera plus tard à son fils — avait fait un calcul de genre et il mit tout en œuvre pour le réaliser. Mais il ne paraît pas qu'il y ait réussi. Cette tâche était ardue si l'on songe que la royauté du violon s'étendait à toute la France. Là où le véritable souverain était parfois en peine de se faire obéir, l'autorité de Dumanoir se trouvait impuissante ; de pareilles prétentions n'étaient soutenables qu'à l'aide d'une véritable armée de *lieutenants* et au milieu de continuels procès. A Paris même, et de suite, une opposition se forma contre l'autorité *violonesque*, et le trouble se mit au sein de la corporation. La danse, inspirée et personnifiée par quelques maîtres, lança un manifeste bruyant qui s'attaquait à l'ambition du *roy*. « Lorsque, disait-elle, le violon, enflé d'orgueil de se voir introduit dans le cabinet du plus grand des rois, et de se voir favorablement écouté dans tous ses divertissements a voulu se donner une supériorité inouïe, et que le luth ni pas un seul des autres instruments n'avait jamais prétendu sur la danse, elle a cru devoir s'opposer à cette nouveauté et faire connaître son indépendance de la musique [1] ». Très habiles, les maîtres dissidents opposèrent à l'ancienne confrérie un mode d'association plus relevé et que le cardinal Richelieu avait mis en faveur. ; ils se déclarèrent, par Lettres enregistrées, « académistes » de la danse. Dumanoir protesta vivement ; mit « les confrairies au nombre des choses saintes » et mena grand bruit contre cette substitution de *l'académisme* à la maîtrise. Il prit la plume et fit paraître le *Mariage de la musique avec la danse* [2], dans lequel l'académie se trouve assez malmenée, mais dont le ton ne descend pourtant pas comme on l'a prétendu, jusqu'au bas et au grossier. Cette œuvre de 120 pages in-12 se lit avec plaisir et avec fruit ; elle nous montre un homme indigné et cependant maître de lui, âpre et savoureux dans son langage, et de bon sens lorsqu'il ne cherche pas à se rendre précieux. La musique, du reste, parle ici en son propre nom, mettant en quelque sorte l'auteur à l'abri. « La danse sans moi, déclare-t-elle, ne serait que désordre et que singerie... il faut que le chant, les instruments et les cadences précèdent les pas dans la composition et qu'ils en soient inséparables..... autrement cet exercice ne serait qu'un corps sans âme, une agitation sans agrément, des postures sans nul ordre [3]. » Cette thèse fort sensée, la musique l'agrémente quelquefois de développements lointains et apologétiques : « Si j'entreprenais d'appprofondir plus avant cette riche matière sans m'arrêter aucunement aux histoires profanes ni aux adroites subtilités des naturalistes ne pourrais-je pas dire que le monde, aussi bien que le ciel, est une continuelle musique dont Dieu même est le directeur et le maître ? Car n'est-ce pas lui en effet qui y donne le branle à toutes choses ? qui fait observer aux cieux et aux astres toutes les pauses et toutes les autres lois de l'harmonie que sa providence y a voulu établir, et qui enfin leur souffle pour ainsi parler, tous les tons convenables à leur espèce et bat sans cesse la mesure à tout ce qui a reçu l'être ! [4] » Certes nous voilà loin du libelle incorrecte dont Fétis parle

---

1 *Discours académique, qui prouve que la danse est en tout absolument indépendante du violon*, Paris 1661.

2 Paris 1664, réimprimé par Gallay. Paris 1870, in-12.

3 *Id.* p. 4 et 12.

4 *Id.*, p. 88. Nous retrouverons ces discussions sur le théâtre à la fin du siècle. Par exemple, chez Dancourt :

ANGÉLIQUE.— La danse a tenu quelque temps le haut du pavé, mais Monsieur des Soupirs fait prendre le pas devant à la musique.

LISETTE. — Cela n'est-il pas juste ? C'est la musique qui fait aller la danse, mais la danse ne fait pas chanter la musique.

ANGÉLIQUE. — C'est une vérité incontestable.

LISETTE. — Assurément et par toutes sortes de raison les chevaliers de C-sol-ut doivent l'emporter sur les marquis de la Cabriole. (*L'Eté des Coquettes*, SCÈNE IV).

De même chez les doctrinaires comme Frain du Tremblay : « Il y a un certain rapport entre les mouvements de la danse et le son des instruments... L'homme est toujours touché de plaisir lorsqu'il aperçoit, par quelque sens que ce soit, ce qu'on appelle

avec mépris ! S'il est un reproche qu'on puisse adresser à la muse de Dumanoir c'est plutôt celui de la recherche et le goût du *phébus*. Qu'advint-il de tant d'efforts ? Peu de chose en apparence ; l'académie subsista et la monarchie ménétrière aussi. L'une et l'autre reprendront la lutte au XVIIIe siècle. Quant à Dumanoir il va nous devenir d'autant plus difficile de suivre et d'apprécier sa conduite que son fils et survivancier se substituera bientôt à lui. Toutefois c'est bien encore Guillaume qui se qualifie en 1664 de *Conseiller du Roy* et demeure rue Callande, paroisse de Saint-Germain-le-Vieil. [1] C'est lui encore sans doute qui délègue dans le Nord de la France (1667). Adrien Lefèvre, lieutenant malheureux [2], et dépêche en Languedoc (1673) Michel Farinelli avec mandat de « faire passer la maîtrise de ses exercices dans la Généralité de Montpellier. [3] » Deux ballets enfin de 1668 et de 1669 nous montrent un Dumanoir à la tête de la grande bande [4]. Mais ce ne sont plus là les événements glorieux de 1655 ! Cette existence incertaine qui se prolongera jusqu'aux dernières années du siècle n'est point celle que nous attendions du favori de Louis XIV, de notre « cher et bien aimé Dumanoir » ! Comment expliquer ce changement, cette obscurité succédant à tant d'éclat ?

Si cette question n'intéressait que le roi des violons elle serait de peu d'importance pour l'histoire de l'art. Mais elle dépasse les limites de cette biographie particulière et elle s'applique en réalité à toute l'école musicale dont le manuscrit de Cassel nous présente une anthologie. Il n'y a pas à en douter ; en effet, bien avant la mort de leur chef, ces musiciens avaient cessé de vivre dans l'estime publique. De 1660 à 1680, vingt ans avaient suffi à démoder leur art et la fin du siècle ne s'en souvenait encore que pour s'étonner de son antiquité. Tandis que des chanteurs tels que le vieux Boesset et Lambert, des clavecinistes comme Chambonnières ou des luthistes comme Gauthier se maintenaient dans le souvenir de la postérité, des violonistes comme Mazuel ou Dumanoir sombraient dans l'oubli. Aucun des historiens qui vont s'intéresser à la musique ne connaîtra leurs noms. Le Gallois, La Vieuville les ignorent. Brossard, le bibliophile, dont le *Cabinet* forme encore le fonds principal de la musique de notre Nationale, ne possède pas leurs œuvres. Philidor, presque leur contemporain, copie leurs pièces sans se soucier de leur mémoire. Bonnet, le seul qui ait cité Dumanoir et sa royauté, place toute cette aventure « sous le feu roi » c'est-à-dire sous Louis XIII, « environ vers l'an 1630 ! » [5] Il semble en vérité qu'un abîme ait séparé ces artistes de leurs successeurs immédiats. [6] Quant au XVIIIe siècle, pour lui, la musique française ne

---

égalité, rapport, concert, harmonie, proportion. Il serait trop long d'aller chercher les raisons de cela... Vous divertiriez-vous de voir seulement danser sans entendre les violons ? — Non, je prendrais ces gens-là pour des hommes ivres. — La raison c'est que vous n'apercevriez aucune proportion dans ce mouvement. Et quand vous entendez les violons seuls, vous divertissez-vous ? — Oui. Cette harmonie me plaît beaucoup — Mais vous plaît-elle autant que lorsque vous voyez danser au son du violon ? — Non, j'ai plus de plaisirs à entendre et à voir tout à la fois. — C'est donc le rapport des mouvements du corps au ton des différents instruments qui vous réjouit. » (*Conversations morales*, 1685, p. 415).

1 *Arch. Nat. T 1492*. — Ce titre était-il honorifique comme celui de valet de chambre ou de gentilhomme de S. M. accordé à plusieurs musiciens ? Les Boesset le portaient ; et Lulli l'obtint à la suite d'une aventure que les musicographes ont sans doute embellie. Le violon M. Farinelli, *conseiller*, avait réellement acheté une charge de *contrôleur des gages de MM. du Parlement de Dauphiné*. Mais dans quelle mesure A. Boesset exerçait-il son office de *maître d'hôtel du roi* ? Au XVIIIe siècle on prit le parti de décerner de véritables décorations de *chevalier des ordres du roy* aux musiciens distingués.

2 *Raisons...*, p. 34.

3 FARINELLI, *Abrégé des Concerts choisis*, 1707. Préface.

4 *Ballet des Festes de Versailles et de Flore.*

5 *Histoire de la Musique*, 1715, in-12, p.311.

6 Le grand Couperin s'est souvenu de Saint-Julien et de la confrérie pour s'en moquer dans une parodie de clavecin, lorsqu'il publia (Liv. II des *Pièces de clavecin*) : LES FASTES DE LA GRANDE ET ANCIENNE MÉNESTRANDISE qui comprennent : *Marche pour les notables et jurés-ménestrandeurs. Les vielleux et les gueux. Les jongleurs, sauteurs et saltimbanques avec les ours et les singes. Les invalides ou gens estropiés au service de la grande ménestrandise. Désordre et déroute de toute la troupe causée par les ivrognes, les singes et les ours.* Cette satire indique assez bien l'état d'esprit de 1700.

date guère que de l'opéra. L'amateur de 1730 aussi bien que le dilettante de 1780 est persuadé que la vie musicale de l'orchestre français a commencé de battre à la première de *Cadmus*, et on les étonnerait sans doute davantage l'un et l'autre en leur présentant une suite de Verpré ou de Bruslard, qu'en leur citant du Cauroy ou Josquin. Le père Caffiaux qui a eu le triste courage de consacrer un chapitre de son histoire [1] à « la musique depuis le commencement du monde jusqu'à la prise de Troie », n'a pas trouvé le moyen de se documenter sur l'art français du XVII[e] siècle. Son chapitre V qui traite de cette période est un compendium mal ordonné, une simple suite d'extraits de quelques écrivains venus avant lui ; aucune des sources directes n'ont été mises à profit par cet érudit que Fétis a vanté avec exagération. Enfin le *Recueil d'édits* de 1774, inspiré par les musiciens du roi, définissait en ces termes, dans une note perfide, le rôle des anciens 24 : « Toutes ces bandes de violons uniquement composées de maîtres à danser ménétriers, faisaient un corps à part, et n'avaient rien de commun avec le corps de la musique de la chambre du roi... Sous Louis XV, leur symphonie discordante au lever et au grand couvert détermina MM. les premiers gentilshommes de la chambre du roi à ne plus permettre à l'avenir que ces charges fussent acquises par des ménétriers... Mais les nouveaux titulaires n'étant nullement au fait d'en remplir les fonctions aux bals de la cour, on y a toujours suppléé en faisant venir des ménétriers que l'on loue... [2] » La mauvaise foi est évidente dans cette apréciation. A qui fera-t-on croire qu'un orchestre où prenaient part Anet, Rebel, les Francœur, Sénaillé, Duval et Aubert, ancêtres vénérables de l'école française du violon, ait pu former une symphonie discordante [3] ! Toute cette histoire des ménétriers remplacés par des maîtres, est contraire à la vérité. Et combien nous sommes loin ici des louanges latines que le père Mersenne adressait à ces instrumentistes 125 ans plus tôt ! *Notandum est autem,* disait-il, *omnium partium simul sonantium, symphoniam adeo exactam atque gratam ut qui 24 regis fidicines cum sex barbitis unicuique parti, nempe basso, tenori, contratenori, atque superiori destinatis, omne cantilenarum atque saltationum genus referentes audierit, nihil in harmonia suavius, atque jucundius esse posse libenter fateatur. Sed, et si velis musicam partem superiorem, quid elegantius Constantini pulsu ? Quid Boccani enthusiasmo vehementius ? Quid Lazarini et Foucardi percussionculis subtilius ? Adde Legeri bassum Constantini sonis acutis conjunctum, omnes numeros harmonicos expleveris.* [4] La vérité historique nous place donc en face d'une école instrumentale rapidement déchue et totalement oubliée quoiqu'elle ait été capable de fournir à la curiosité d'un prince allemand le choix d'une volumineuse collection de musique de chambre. Tel est le problème dont le manuscrit de Cassel nous permet de préciser les termes et de proposer une solution sommaire.

Dans la seconde moitié du XVIII[e], une transformation profonde s'opéra dans la mentalité musicale française. On sait quel en fut l'auteur principal; il se nommait Jean-Baptiste Lulli. C'est contre cet homme astucieux et génial que Dumanoir et ses collègues vinrent se heurter. Lulli n'aimait pas la grande bande ; il « fesait si peu de cas de ces violons qu'il les traitait de maîtres aliborons et de maîtres ignorants [5] ». Ce témoignage d'un pamphlet nous rappelle l'accusation de *vielleurs* dont Boccan, trente ans auparavant, voulait accabler ses rivaux, collègues de Constantin. Mais Lulli était un autre personnage que le maître de danse de la reine. Son influence contribua

1 Bib. Nat. ms. Fr. 22531-22538.

2 *Recueil d'édits en faveur des musiciens du royaume.* 1774, p. 75. La grande bande fut supprimée en 1761.

3 Même à la chapelle, l'exécution n'était pas toujours parfaite. « Je me souviens, écrit Huygens en 1674, d'avoir souvent ouï feu le bon Monsieur Gobert et d'autres de ses collègues se plaindre qu'ils avaient mille peines à bien faire chanter leurs nouvelles pièces et n'osaient les produire à la cour à moins que de force répétitions. » *(Lettre à Dumont.)*

4 *Harmonicorum, Libri XII.* Paris 1648, p. 37.

5 *Raisons...* p. 32 loc.

très puissamment à discréditer les grands violons. On dit même que ses intrigues déterminèrent la création d'une bande rivale, celle des *Petits violons*, placée sous ses ordres. C'est là du moins une tradition ancienne respectée de tous les historiens et qui ne choque pas la vraisemblance. L'existence un peu mystérieuse de ces petits violons, se place, en effet, entre 1660 et 1670 ; elle correspond à la fois au triomphe de Lulli et aux exigences de la musique royale. De tout temps la cour avait fait appel à la collaboration de *musiciens externes* et d'intrumentistes *privilégiés*. A l'époque des *Grands Ballets* (1660) ce concours d'étrangers devint de plus en plus fréquent et considérable ; il cessa au contraire lorsque l'orchestre de l'opéra fut formé (1671). D'où, pour les Petits Violons une situation incertaine et irrégulière, que ces instrumentistes auraient bien voulu rendre officielle et fixe en l'assimilant à celle des 24. Les états de la France trahissent ces incertitudes ; tantôt ils citent les *Petits violons*, tantôt ils les passent sous silence; quelquefois, ils donnent leurs noms, le plus souvent ils se contentent d'indiquer leur nombre qu'ils fixent à 21. Nous avons vu trois de ces violons se partager la moitié de la pension de G. Pinel en 1664. Vers la fin du siècle, la chambre en comptera encore quelques-uns ; il faut sans doute les considérer comme des pensionnés. Tout cela prouve que la petite bande ne parvint jamais à se constituer bien solidement. En outre, il suffit de parcourir la liste de ces violons pour éloigner l'hypothèse de leur supériorité. Voici une de ces listes, empruntée aux ballets entre 1664 *(Festes de Versailles)* et 1668 *(Carnaval)* :

Marchand ;	Le Roux l'aîné ;	Martinot fils ;
Lacaisse l'aîné ;	Le Roux le cadet ;	Alais ;
Lacaisse le cadet ;	Guérin ;	Fossart ;
Magny ;	Le Grais ;	Destouches ;
Huguenet ;	La Fontaine ;	Roulin.

Lulli trouva dans ces éléments flottants de la musique du roi un orchestre plus docile et plus maniable que ne l'étaient les 24. Il tenta d'opposer sa bande à celle de Dumanoir ; il était bien près d'y réussir lorsque l'opéra lui permit d'exécuter de plus grands projets. Cet épisode des *Petits violons*, ce triomphe de Baptiste sur les maîtres de Saint-Julien, déjà vieux, marque la fin d'une rivalité dont l'histoire nous a d'autre part conservé le souvenir et que nous pouvons placer quelques années plus tôt, vers l'époque où Dumanoir et ses collègues obtenaient encore les bienfaits du roi. Considérons en effet la musique royale entre 1650 et 1660 et nous aurons le spectacle d'un organisme en formation auquel l'ordre et la régularité font défaut. Les nominations se succèdent, les charges se multiplient, sans souci des cadres établis. C'est à qui profitera de la faveur pour obtenir un emploi indépendant qui lui permette d'exercer son autorité hors du contrôle du surintendant. Voici Baptiste « inspecteur de la musique instrumentale » (1652), puis « compositeur de la musique de la chambre » ; Mazuel « compositeur » des 24 violons (1654) ; Léger « conducteur et répétiteur des ballets » ; Caprole [1] « maître de musique du cabinet » (1654) ; Chanzy « maître de la musique du petit coucher » ; Dumanoir « violon du cabinet » et chef de la grande bande (1655). Puis tous les « maîtres » du roi : Pinel pour le luth ; Richard pour le clavecin ; Jourdan de la Salle et Visée

1 Carlo Caprole était un de ces italiens que le succès de Lulli éloigna. Il chercha fortune du côté de Gaston d'Orléans dont il était musicien en 1658 (Arsenal. ms. 6333, f° 344), puis nous le trouvons en Italie en 1665 *gardiano della seq. strumentisti* de la congrégation de Sainte-Cécile. (*Eitner Nachtræge zum Quellen Lexicon*. Monatshefte 1904, n° 12.) La Bibliothèque de Vienne possède des manuscrits de lui et le nomme *Carlo del Violino*. La jalousie de Lulli devait bientôt réduire tous les transalpins à quitter la cour. Le chanoine Ouvrard écrit en juillet 1666 : « Le roi les renvoie depuis quinze jours; ils s'en retournent en leur pays, hors peut-être la Signora Anna. Le roi y perd moins que nous puisqu'il ne les entendait jamais, et l'on s'était efforcé de les lui rendre inutiles. Je croyais qu'il était de la grandeur du roi de les garder, du moins comme l'on fait des lions, des tigres et des aigles dans les Tuileries, pour les faire voir à ceux qui ne peuvent aller dans les pays où vivent ces animaux. (Bib. nat. Ms. Fr. 9.360 f° 7)

pour la guitare. Que de conflits et de cabales ces documents nous laissent entrevoir ! Que de compétitions, de confusions dans les attributions voisines. Pour mettre fin à cette concurrence dont aurait souffert la musique du plus grand roi du monde, il fallut établir une hiérarchie. Un instant Dumanoir put se croire préféré par le choix du monarque. Mais Lulli l'emporta. Son élévation au rang de « surintendant » (1661) marque un triomphe désormais définitif. A partir de ce moment le Florentin n'a plus de rivaux dangereux dans la musique de Versailles.

Le choix du roi n'avait donc pas été soudain. Louis XIV avait hésité dix ans avant de se prononcer définitivement et exclusivement. En donnant aux musiciens qu'il avait distingués des missions différentes il avait pour ainsi dire mis leur génie à l'essai, et c'est bien en toute connaissance de cause qu'il confia à l'un d'eux la destinée de sa musique. On prétend parfois que le discernement du roi demeura étranger à la réunion d'hommes éminents qui illustra le grand siècle. En musique une telle opinion est contredite par la réalité des faits. Qu'il s'agisse de la chambre ou de l'opéra, Louis intervint toujours personnellement dans les décisions importantes. A propos d'une vacance en 1661 il fait écrire : « S. M., dans le dessein qu'elle a de remplir sa chambre de personnes expérimentées, en cette profession, et de ne pas souffrir, alors que les places de ceux qui la composent viennent à vaquer, que nul n'y entre qui n'ait les qualités et toute l'expérience nécessaires pour s'en acquitter parfaitement... [1] ». De même en 1672 ; Perrin, dont le roi avait auparavant pris la défense contre la « cabale du petit coucher [2] » ne fut pas évincé de l'opéra sans que la volonté précise du monarque se soit manifestée. « Ayant été informé, dit la lettre royale, que les soins et les peines que le dit Sr Perrin a pris pour cet établissement n'ont pu seconder pleinement notre intention et élever la musique au point que nous nous étions promis, nous avons cru, pour mieux y réussir, qu'il était à propos d'en donner la conduite à une personne dont l'expérience et la capacité nous fussent connues et qui eût assez de suffisance pour fournir des élèves tant pour chanter, et actionner sur le théâtre, qu'à dresser des bandes de violons, flûtes et autres instruments [3] .» N'oublions pas d'ailleurs que le fils du roi-compositeur Louis le Juste, était lui-même « en état de pénétrer le plus fin de la musique [4] » et pratiquait cet art avec passion. En 1657, il prenait « un singulier plaisir à entendre toucher du clavecin et à en toucher lui-même [5] » La *guiterre* était son instrument favori et en dix-huit mois il avait, dit-on, égalé un maître que le Cardinal avait fait venir d'Italie [6]. « Il ne savait pas une note de musique, écrira plus tard la Palatine, mais il avait l'oreille juste et jouait mieux qu'un maître de la guitarre et y exécutait tout ce qu'il voulait [7] ». Et Bonnet ajoutera : « le discernement de S. M. est si juste aujourd'hui (1706) pour la musique qu'elle distingue parmi une troupe de musiciens celui qui fait un faux ton [8]. » Lorsque vint le temps de choisir un maître de clavecin pour les jeunes princesses Mlles de Blois et de Nantes, le roi s'enquit avec soin d'une personne habile. Le duc de Noailles proposa Lalande, et Louis XIV se détermina en sa faveur, non toutefois sans le mettre à l'épreuve. « Sa Majesté, raconte Titon du Tillet, lui fit composer de petites musiques françaises qu'elle venait examiner elle-même plusieurs fois le jour, et qu'elle lui fesait retoucher jusqu'à ce qu'elle en fut

1 *Arch. nat.* O¹ 7 f° 264.
2 Thoinan. — *Origines de l'opéra.* p. 67.
3 Privilège accordé à Lulli en 1672.
4 Huygens. — *Lettre au duc de Grammont,* nov. 1665, *Correspondance.*
5 *Arch. nat.* o¹ 7 f° 164.
6 Bonnet. — *Hist. de la musique.* 1715. Ce maître pouvait être Francesco Corbetti.
7 Jal. — *Dict. art.*
8 *Histoire de la musique.*

contente [1]». Ce prince, qui ne lisait guère, trouvait plaisir à donner à Quinault des projets d'opéra, et conçut le premier l'idée de la chorégraphie telle que Beauchamps et Feuillet la mirent ensuite en pratique [2]. Le goût de l'opéra ne parvint jamais à s'éteindre dans son cœur. Mme de Maintenon s'en lamentait : « Cette musique qui fait le seul plaisir du roi, et où l'on n'entend que des maximes absolument contraires aux mœurs serait, ce me semble bien, convenable à retoucher ou à proscrire. Si l'on en dit un mot, le roi répond aussitôt : « Mais cela a toujours été ! La reine, ma mère, qui « avait de la piété et la reine qui communiait trois fois par semaine, ont vu tout cela comme moi ». Il est vrai que pour lui, personnellement, cela ne lui fait aucune impression, qu'il n'est occupé que de la beauté de la musiqne, du son des accords, et qu'il chante même ses propres louanges comme si c'étaient les louanges d'un autre et seulement par goût pour les airs [3] ». A l'époque de la faveur de Mazuel, la passion du roi pour la musique était dans son plus grand feu. Voltaire aura presque raison de dire : « On ne lui apprit qu'à danser et à jouer de la guitarre [4] ». En vérité, il n'était guère facile de détourner le jeune roi de la seule étude pour laquelle il se soit senti de l'application. Mazarin, le surintendant de l'éducation, s'y employait en vain. Ce fut la cause de la disgrâce de Bertaut, le frère de Mme de Motteville. « La reine lui avait donné la charge de lecteur de la chambre que le roi lui fesait exercer souvent, particulièrement dans les voyages et lorsqu'il gardait le lit. Il lui fesait quelques fois, le soir, chanter des dialogues avec la Chênaie, gentilhomme de la manche ; et, dans les concerts de guitarre qu'il fesait quasi tous les jours, il lui donnait une partie à jouer avec Comminges... Les premiers jours que le roi entra au Conseil, comme il s'y ennuyait assez souvent, une fois il vint entr'ouvrir la porte de la chambre où il n'y avait que la reine et lui avec le ministre, pour voir qui était dans le vestibule, où ayant vu mon frère (Bertaut) il lui fit signe et lui dit d'entrer et de le suivre dans le cabinet des bains, soit pour lui parler d'un dessein d'un ballet, soit pour accorder sa guitarre ; de sorte qu'il demeura avec lui tout le temps que le Conseil dura. Cela lui arriva une fois ou deux [5] ».

Avec un tel maître les musiciens avaient beau jeu. Mais il fallait plaire au goût du monarque. Le génie de Lulli fut plus heureux que le talent de ses collègues. Et si la victoire de Baptiste fut aussi décisive, c'est d'abord parce qu'il représentait un style nouveau à la cour et pour ainsi dire *l'art moderne* de la musique vers 1665. De quelques années plus âgé que le roi, sa personne avait le charme de la jeunesse, et ses chants le prestige de la nouveauté. Pinel et Dumanoir sentaient encore *leur vieille cour*. En les récompensant, le roi songeait peut-être autant à leurs services passés qu'à leurs mérites présents. Autrement dit Lulli voulut être novateur au moment où les maîtres de Saint-Julien portaient leurs efforts du côté de la tradition. Tandis que Dumanoir se consacrait aux intérêts corporatifs, réglementait les maîtrises, Lulli amplifiait le Ballet et rêvait à l'Opéra. L'école des 24 chercha le progrès de l'art dans une exacte hiérarchie, le Florentin le trouva dans l'initiative individuelle. Certes l'idéal — bien français — d'unification et de centralisation entrevu par Dumanoir, aurait pu conduire, lui aussi, vers les synthèses artistiques de l'opéra et du drame lyrique. Mais pourquoi s'arrêter au mariage de la musique avec la danse. Pourquoi cette étroitesse de vue ? Si, au lieu de se livrer à des discussions confuses et à des chicanes de confrérie les joueurs d'instruments hauts et bas s'étaient réunis en leur salle de Saint-Julien sous la direction d'un véritable artiste, pour y exécuter leurs symphonies les plus brillantes, leurs *allemandes* les plus travaillées,

1 *Parnasse François*, 1732, p. 613.

2 Brossard. — *Cat.*, Ms. 24.

3 Mme de Maintenon. — *Entretien VII.*

4 *Lettre au prince royal de Prusse*, 1747.

5 Mme de Motteville. — *Mémoires*, Collection Petitot, vol. 39, p. 408.

Paris n'aurait pas attendu jusqu'au XVIIIe siècle l'apparition d'un concert public. Dumanoir, célèbre en 1660, ayant sous ses ordres 200 exécutants et des compositeurs comme Mazuel, Desgrigny, Le Roux, Bruslard, Farinel n'a songé qu'à s'assurer une royauté financière. Il fit d'un groupement syndical une sorte de monopole abusif et rendit odieuse et nuisible une dignité qui aurait dû être idéale. Lorsqu'il monta sur le trône de la ménestrandie il crut la partie gagnée pour lui ; il venait au contraire de la perdre. Il venait de compromettre le sort de toute son école en le liant à celui d'une profession manuelle. Il avait substitué les intérêts d'un métier à ceux d'un art libéral. Si bien que le développement même de la musique et la prospérité du siècle accélérèrent la chute de son œuvre. Oubliant tout respect de l'art, la corporation s'avilit ; le goût du lucre l'emporta définitivement. « Les maîtres ont souffert, dit un pamphlet, de montrer à jouer du violon à tous les laquais de Paris. Ils ont joué avec la racaille pour se dispenser de partager les gains avec les autres maîtres. Ils ont laissé jouer au cabaret la pluspart de leurs maîtres contre l'article VI de leurs statuts. Ils ont reçu maîtres toutes sortes de gens sans aveu, même jusqu'à des cochers qui n'avaient jamais demeuré chez un maître en qualité d'apprentifs, auxquels ils ont donné de faux brevets. [1] » Qu'étaient donc devenus les confrères autrefois si susceptibles, qui avaient pendant cinquante ans défendu l'honneur de la corporation contre les joueurs de rebec et autres instrumentistes « des lieux infasmes », les maîtres de salle qui tenaient au dessous d'eux de jouer en bande ès lieux publics ? Qu'arriva-t-il ? Une même réprobation enveloppa tous ces artistes déchus, et les ménétriers tombèrent dans le discrédit au moment où ils auraient pu s'élever à la gloire. C'est en vain que Dumanoir *second* et les jurés de 1690 invoqueront le mérite de leurs ancêtres et la réputation défunte de l'école de 1650. C'est en vain qu'il s'écrieront : « Les joueurs de clavecin devraient se faire honneur de céder aux Srs. Mazuel, Farinel et Bruslard, joueurs de violon, dont ils empruntent les ouvrages pour obtenir de la réputation auprès de leurs élèves. [2] » Cette thèse un peu hardie et difficile à soutenir auprès des contemporains de Couperin, de Lebègue et de Marchand, ne touchera personne. On répondra que « le mérite de ces illustres n'a jamais excédé les bornes de quelques bransles et courantes pour danser, qui ont été ensevelis avec leurs auteurs, et dont il ne serait aujourd'hui aucune mémoire sans la mauvaise foi des dits jurés. [3] » En effet, toutes ces œuvres, dont les auteurs avaient jalousement conservé la propriété exclusive, sans vouloir les confier à l'impression, disparaitront en quelques années. Ainsi s'évanouit par sa faute et par sa routine une école nationale qui méritait un meilleur sort. L'habileté géniale de Lulli, et les innovations de l'opéra, détournèrent la sympathie du public et la faveur du roi de ces artistes imprudents auxquels les avantages du fonctionnarisme avaient fait oublier l'importance de leur art.

---

1 *Raisons*... p. 33.
2 Bib. Nat., p. 6.
3 *Id. Raisons*..., p. 32.

CHAPITRE III — *Les Oeuvres & leur milieu*





Les *Vingt suites d'orchestre* conservées en entier dans le manuscrit de Cassel se subdivisent en pièces indépendantes au nombre de 150 environ, que nous groupons ici en un tableau sommaire. Les fractions placées à droite de ce tableau indiquent l'importance respective de ces trois catégories.

25 PIÈCES SYMPHONIQUES	1 Ouverture. 1 Fantaisie : *Les Pleurs d'Orphée.* 2 Chansons sans paroles { *Libertas.* / *Françœsisches Liedt.* Le Testament de Belleville. 20 Allemandes.	2/8.
3 BALLETS	Ballet du Sr Nau. Ballet des Inconstants. Ballet de Stockholm.	1/8.
113 DANSES	54 Courantes. 32 Sarabandes. 17 Bransles et 6 Gavottes. 8 Bourées. 2 Gaillardes. 1 Gigue. 1 Passepied. 1 Menuet.	5/8.

Grâce aux Allemandes, la musique symphonique joue dans cette collection un rôle plus considérable qu'on ne le croirait d'abord. Il nous a paru juste de faire cette attribution et de classer l'allemande parmi les danses qui ne se dansaient plus. La place de l'allemande au début des *Suites* du XVIIe siècle lui donne le caractère d'un prélude, d'une ouverture, et son allure de marche est bien celle d'une entrée plutôt que celle d'une danse proprement dite. En outre les allemandes dont nous avons ici à tenir compte, offrent l'exemple d'une imprécision polyphonique

et d'une harmonie nuageuse presque incapables de guider utilement les mouvements symétriques du corps. Il suffit de jeter les yeux sur les œuvres qui portent ce nom, pour reconnaître que De la Voye et ses collègues songeaient beaucoup moins en les composant à ménager les intérêts du rythme et même de la mélodie, qu'à montrer leur science des accords et à faire valoir des parties habilement disposées. D'ailleurs les témoignages contemporains nous assurent que cette façon de comprendre l'allemande comme un essai de musique pure est tout à fait justifiée. Avant la naissance du Grand Roi, Mersenne écrivait déjà : « L'Allemande est une danse d'Allemagne... on se contente aujourd'hui de la jouer sur des instruments sans la danser, si ce n'est aux ballets [1]. » En 1668, Michel de Pures était plus explicite encore lorqu'il parlait « des allemandes, des sarabandes et autres pièces où il y a plus de la majesté du chant que de la vigueur de la danse », et où « la grande diversité des accords que l'on forme à la fois, à force de charmer l'oreille, ne fait qu'embarrasser les pieds. » Il les destinait comme le luth et le théorbe sur lesquels on les exécutait « aux plaisirs tranquilles et sérieux et aux auditeurs sédentaires [2]. » Enfin entre ces deux écrivains, Dumanoir lui-même, s'indignait en 1664, de voir les maîtres de danse « placer en parallèle quelque danse que ce puisse être avec ces charmants motets, ces fières allemandes, ces beaux chants diversifiés que Leurs Majestés honnorent chaque jour de leur attention et de leur estime. [3] » Nous sommes donc autorisés à croire qu'un bon quart des œuvres recueillies à Cassel relève de la musique symphonique proprement dite tandis que le reste appartient aux variétés orchestiques du Bal et du Ballet. [4]
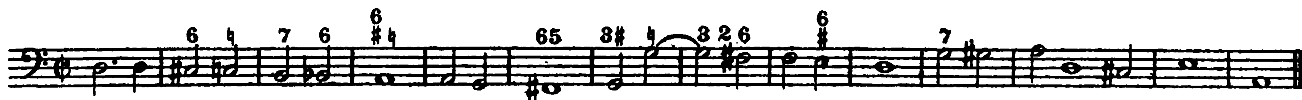
A vrai dire, ce partage même présente quelque chose d'un peu arbitraire. Les manifestations de la vie musicale n'étaient pas alors aussi nettement diversifiées qu'elles le sont de nos jours. Le répertoire des bals et celui des concerts empiétaient l'un sur l'autre et se confondaient bien souvent. L'importance de la *Suite* dans le développement de notre musique pure, le rôle essentiel du *Ballet* dans la création de l'opéra de Lulli montrent bien que la musique française de 1650 ne pouvait se passer des formes de la danse, plus ou moins idéalisées. Sur un même programme l'allemande et le motet se succédaient, comme le remarque Dumanoir, et les sarabandes, les courantes, les airs de ballet s'accommodaient très bien du voisinage d'œuvres plus relevées. Il ne faut pas oublier qu'à cette époque la musique est presque toujours, et autant que cela fut jamais possible, un art d'agrément, c'est-à-dire un plaisir superflu et par cela même indispensable à la vie mondaine. Nous savons par les Mémoires du temps qu'en toute occasion il se trouvait, à propos, des joueurs d'instruments ou des chanteurs, soit pour animer de leurs airs le bruit des conversations, soit pour égayer un repas, illustrer un cortège, donner une aubade, ou accompagner le brillant équipage de quelque personne de qualité, etc... Partout et toujours la musique faisait partie

1 *Harm. Univ., Livre II, des Chants*, p. 164.

2 N. de Pures. — *Idée des spectacles anciens et modernes*. Paris 1668. in-12, p. 273.

3 *Mariage de la Musique avec la Danse*, p. 90. Dumanoir songeait peut-être ici à l'ouvrage de H. Dumont : *Mélanges, contenant plusieurs motets, magnificats, préludes et allemandes pour l'orgue et les violes*. 1657.

4 L'absence de documents ne nous permet pas de tenter l'historique de ces œuvres. Entre 1600 et 1670 nous n'avons pu trouver l'indication d'aucun *Ballet des Inconstants*, en France du moins. Le *Ballet de Chantilly* correspond sans doute à une des fêtes nombreuses données par les Condé à cette époque. Mais les gazettes ne nous fournissent que des renseignements sommaires. Nos recherches à Chantilly, guidées par le très distingué conservateur du château, M. Macon, ont été tout à fait vaines. Pour identifier ces textes il faut attendre la formation d'un répertoire analytique de la musique française au XVIIe siècle. Les *Pleurs d'Orfée* appartiennent à l'*Orfeo* de L. Rossi, représenté à Paris en 1647. Elles forment les symphories de la fin de l'acte II ; on n'en connaissait jusqu'à présent que la Basse chiffrée donnée par la partition :



du décor obligé de ces festivités, officielles ou privées, dont le siècle fut si prodigue. L'atmosphère sociale à travers laquelle évoluait un répertoire comme celui de notre manuscrit est donc assez difficile à déterminer. Pour y parvenir il est nécessaire de puiser largement à des sources anecdotiques dont le témoignage n'est pas toujours très autorisé, et s'écarter un peu de la documentation habituelle aux ouvrages de pure érudition. Nous ne dédaignerons ici ni les *Historiettes* de Tallemant, ni les scènes plaisantes ou les détails secondaires qui, seuls, peuvent indiquer l'état d'esprit des auditeurs de 1660.

L'artiste du XVIIe siècle n'avait pas, on le sait, l'indépendance qu'il a conquise depuis lors, surtout lorsqu'il était ménétrier. Le dixième article des statuts de Saint-Julien (1657) parle de «contrat de louage», et de l'obligation « de ne se dispenser sous quelque prétexte que ce soit, du service promis». C'était du reste l'ambition et l'intérêt de tout musicien d'*appartenir* à quelqu'un, de lier et d'assurer son sort en s'attachant à la maison de quelque grand seigneur ou de quelque riche particulier. Mais tous les joueurs d'instruments n'avaient pas le bonheur de trouver place à la cour et auprès des princes ; tous ne savaient pas comme Farinelli [1], le collègue de Bruslard, se glisser dans l'intimité de plusieurs monarques de l'Europe et faire le gentilhomme en jouant du violon. Beaucoup d'entre eux acceptaient des situations mal définies et attendaient leur fortune d'une protection souvent humiliante. On sait que Lulli passa par les cuisines de Mademoiselle avant d'entrer au Palais-Royal. Aussi n'était-il pas rare à cette époque qu'une maison bien organisée contint les éléments d'une petite musique de chambre. De simples aventuriers, riches, il est vrai, comme Montbrun, l'inventeur des chaises à porteurs, entretenaient à bon compte un personnel musical. « Il a, nous dit l'histoire, quantité de domestiques pour le servir, et il n'en prend aucun qu'il ne sache jouer du violon ; il les donne tous les soirs en esté au milieu de la Place Royale à toute la compagnie, jusques à minuit et davantage; et, avec cet attirail de toute la suite, il prend ordinairement en esté un bateau dans lequel il est estendu de tout son long cependant que tous les domestiques le divertissent avec le violon [2] ». La maréchale de Témines n'en usait pas autrement. «Elle se divertissait à faire souvent des concerts; elle avait déjà Le Pailleur avec elle, qui était fort savant dans la musique ancienne et dans la moderne. Il l'avait apprise comme une partie de mathémathique; il chantait même fort bien [3]. Elle avait une femme de chambre qui avait de la voix et elle disposait absolument de deux autres personnes qui en avaient aussi. Un jour que Porchères avait ouï cette musique domestique, il dit à la maréchale : « Madame voilà qui est trop bon pour « n'en faire part à personne ; allons donner la sérénade à M. de Nemours, votre voisin ; il a la goutte « cela le guérira. » « Mais je ne le connais point familièrement, dit-elle. »« Qu'importe ! répliqua-t-il, « venez, il ne faut que passer par les écuries ; nous nous mettrons sous les fenêtres de sa chambre ». M. de Nemours en fut averti aussitôt, mais il ne fit pas semblant de savoir qui c'était, et il envoya faire mille civilités. Porchères proposa ensuite d'aller chez la Princesse de Conti ; on y va. Elle en fut ravie, et dit qu'il fallait faire entendre cela à la reine. La reine à un balcon et ne voulant pas faire semblant de savoir ce que c'était, dit qu'elle était fort obligée à ceux qui avaient bien voulu lui donner un si agréable divertissement. Le lendemain M. de Nemours [4] envoya faire des compliments à la maréchale et la prier de l'excuser si, par le passé, il avait su si mal se prévaloir de l'avantage qu'il avait d'être son voisin. Ouelques jours de là il la vint voir à demi guéri ; c'était le soir, en été;

1 Nous publierons un jour l'histoire romanesque de ce gendre de Cambert.

2 Un voyage à Paris en 1658. *Revue des études historiques*, juillet 1904, p. 370.

3 Il chanta en effet 88 chansons dans une même soirée de Carnaval. (TALLEMANT DES RÉAUX. *Historiettes*. éd. de 1840. T. V. p. 198).

4 HENRY DE SAVOIE (1572-1632). Cette aventure date de 1630 environ.

avant qu'il entrât des cornets à bouquin avaient joué le plus agréablement du monde dans la cour de la maréchale. Le Pailleur, qui s'était douté de ce que c'était, envoya dire qu'on fit boire les ménétriers. Le bon prince en entrant dit : « Madame j'ai trouvé là-bas des cornets à bouquin qui « s'en allaient ; les auriez-vous congédiés ? » « Non Monsieur, répondit-elle ». « Vraiment, « Madame, si j'eusse su cela je les eusse fait revenir. Mais voudriez-vous entendre des violons, « on tâcherait d'en avoir. Eh ! La Barre [1] dit-il, voyez si vous trouveriez des violons. » Aussitôt on entend ronfler les vingt-quatre violons. [2] » Ces 24 illustres se trouvaient toujours à point nommé lors même qu'il s'agissait d'aventures extraordinaires comme celle dont Denis [3] nous a conservé le souvenir : « Un jour que j'étais dans un logis où l'on m'avait mandé pour accorder un clavecin, un honnête gentihomme me vint accoster, me disant que c'était un bien bel instrument que le clavecin et que c'était une chose admirable que la musique et me raconta une histoire qui lui était arrivée. Il me dit qu'il avait une fort honnête jeune femme et de fort belle humeur laquelle étant tombée dans une longue et griefve maladie, enfin ayant recouvré la santé, il lui était resté une grande mélancolie et si étrange qu'elle ne trouvait plaisir à quoique ce fût. Elle était toujours sur son lit, les rideaux tirés, et ne voulait voir personne, ce qui affligeait bien fort son mari, parce que devant sa maladie elle était fort joviale ; et comme son mari se plaignait à un de ses amis en disant que cela l'affligeait, il lui demanda s'il n'avait pas consulté quelques bons médecins sur ce sujet. Il lui dit qu'il avait essayé tous moyens et n'espérait plus revoir sa femme en sa première humeur. Ce gentilhomme lui dit qu'il voulait lui donner une invention qui réussirait selon sa croyance et guérirait sa femme. « Parlez, lui dit-il, au maître qui conduit les 24 violons du roi, et « lui dites que vous désirez donner le plaisir de cette musique à une personne que vous voulez « réjouir, et qu'il prenne si bien son temps que les instruments soient bien d'accord, afin que la « personne à qui vous désirez faire entendre cette musique, ne la puisse entendre que par une « surprise, sans qu'il soit besoin de lui dire ce que c'est, seulement de lui bien recommander qu'il « ne sonnent pas du tout leurs violons, qu'ils ne commencent tout de bon et tous ensemble. » Ce qui fut fait si dextrement que tout réussit merveilleusement bien. Et comme on eut fait tendre une pièce de tapisserie bien proche du lit, ayant pris le temps que la demoiselle ne dormait pas, les violons commencèrent tous ensemble de jouer de ces instruments que 24 hommes font sonner de toutes leurs forces et d'une grande violence, tellement que la demoiselle surprise n'attendant rien moins que cette harmonie, qui eut tant de force que de chasser tout à coup cette méchante mélancolie, et reprit sa première santé et sa gaillarde humeur. Ce gentilhomme me racontait cette histoire présente de telle véhémence et affection, et après l'avoir racontée de telle sorte je l'ai crue véritable. [4] » Dans ces conditions la vie musicale prenait un aspect très sensiblement différent de celui qu'elle a revêtu de nos jours. Elle se trouvait mêlée à la vie journalière et familière d'une façon qui pourrait nous paraître humiliante, et qui est moins digne sans doute que l'égalité dont elle peut se prévaloir aujourd'hui. Mais en un certain sens cette servitude était avantageuse plus encore que l'indépendance. Si l'artiste était un *obligé*, par contre le maître se croyait tenu d'être un bienfaiteur et un bienfaiteur souvent généreux. Il ne semble pas que les musiciens de ce temps aient eu à se plaindre de leur situation matérielle. Nous avons vu Boccan fixer à 50 francs [5] le prix

1 « Un musicien, grand danseur qui était à lui » ajoute une note de Tallemant.

2 TALLEMANT DES RÉAUX. — *loc. cit.* p. 192.

3 Jean Denis était un des meilleurs facteurs d'instruments de la première moitié du XVIIe siècle.

4 *Traité de l'épinette.* Paris 1650. p. 24.

5 Toutes nos évaluations en francs correspondent à la valeur de cette monnaie au cours actuel.

de ses leçons. Praetorius raconte comme le tenant de Caroubel [1] que La Motte, un des virtuoses du violon vers 1610, avait amassé une fortune de 20,000 couronnes. Eustache Picot, maître de la chapelle de Louis XIII, légua à l'Hôtel-Dieu en 1651, 150,000 livres, près de 600,000 francs. [2] Gantez écrit dans ses *Entretiens:* « J'avais fait un air qui a paru bon ; un chantre du roi l'ayant chanté devant Mme de Savoye il en reçut cinquante demi-louis de présent [3] », ce qui fait 1.800 francs. Nous ne parlerons pas de Lulli qui mourut millionnaire. Mais son successeur Lalande, recevait annuellement de la Cour seule, à la fin du règne de Louis XIV, près de 20.000 livres, soit 80.000 francs [4]. Marchand, le claveciniste à la mode en 1715, pouvait, dit-on, trouver à Paris autant d'élèves qu'il en désirait en faisant payer un louis chacune de ses leçons (80 francs). Caffiaux raconte que Boismortier, le compositeur de musique instrumentale (1691-1765) avait tiré de ses productions harmoniques 50.000 écus qui font 500.000 francs d'aujourd'hui. Citons encore l'anecdote du violoncelliste Bertaut [5]. Mandé un jour chez un ambassadeur qui donnait un concert il reçut 8 louis et fut reconduit en carrosse ; mécontent de ces honoraires il les donna au cocher en arrivant chez lui. La fois suivante, l'ambassadeur averti doubla son présent et Bertaut fut satisfait. Or, 16 louis de 1740 font environ 1700 francs de notre monnaie. A la Cour, les appointements des musiciens étaient en apparence très modestes puisqu'un 24 touchait une livre (4 fr.) par jour. Mais il faut ajouter les pensions, et les *bénéfices*. Dumont, l'organiste de Louis XIV, se vit attribuer en 1667 l'abbaye de Notre-Dame de Silly qui rapportait net au bénéficiaire 2.000 livres, valant 8.000 francs de revenu [6]. En outre, comme tous les officiers du roi, les musiciens de S. M. jouissaient des privilèges de commensalité et des exemptions d'impôt qui s'y trouvaient attachées; ils ne payaient point la taille, et leurs émoluments échappaient à toute saisie [7]. Ils avaient « bouche à la Cour » le premier janvier, le premier mai, et aux quatre grandes fêtes de l'année, c'est-à-dire qu'ils touchaient ce jour-là des gratifications en nature, dont voici un exemple pour les 24 violons en 1716 [8]:

	LIVRES	SOLS	DENIERS
4 douzaines de pains	4	4	0
4 setiers de vin de table	33	4	8
1 quartier de veau de 12 liv.	4	6	0
1 quartier de mouton 10 liv.	3	10	0
4 chapons	6	16	0
4 lapins	6	16	0
6 livres de lard	3	18	0
	62	14	8

Chaque fois qu'il se déplaçait pour le service du roi, l'artiste recevait un *extraordinaire* dont la générosité était parfois très appréciable. Nous voyons, par exemple, qu'au service anniversaire de la mort de Louis XIII, célébré le 14 mai 1668, Robert, maître de chapelle, obtient, tant pour lui que pour les enfants placés sous ses ordres, 300 livres d'indemnité et 60 livres pour frais de voyage et

1 *Terpsichore*, Hamburg, 1612, Préface. — Ce Caroubel et non Carombel était de nouveau à Paris, parmi les maîtres de Saint-Julien en 1631. (*Arch. nat.* T. 1492).

2 Voir Brenet. — *Bulletin de la Société Internationale de musique*. Octobre 1904, p. 28.

3 *L'Entretien des Musiciens*, Paris, 1643, p. 286.

4 Surintendant de la chambre 2.257 francs; Maître de Musique 7.145 —; Pensions 2.800 —; Compositeur 1.200 francs; Maître de chapelle 2.700 —

Plus sa participation dans les 8.000 livres d'*Extraordinaires* distribués à la chapelle.

5 Voir *Fétis*. — Biographie.

6 Voir Quittard. — *H. Dumont, Tribune de Saint-Gervais*, juillet 1902.

7 Voir *La musique de la grande écurie du roi*. Recueils de la *Société internationale de musique*. 1903, p. 615.

8 Bibliothèque Mazarine, ms. 2660. Bien qu'évaluées en nature ces gratifications étaient payées en argent.

dépenses [1], soit 1600 francs pour prendre part à une cérémonie et s'y rendre de Paris à Saint-Denis. Enfin il faut tenir compte de la notoriété que procurait ces charges et qui permettait au titulaire d'exiger à la ville un traitement privilégié. Le fonctionnarisme musical présentait comme on le voit des avantages très réels.

Cette continuelle immixion de l'activité artistique dans la vie mondaine ne laisse pas d'embarrasser l'historien qui cherche à reconstituer la physionomie musicale du XVII[e] siècle. Les contemporains de Mazuel considéraient volontiers la musique en fonction de son rôle social, et lui accordaient moins d'attention lorsqu'elle se présentait isolément [2]. En matière de symphonie le gros public partageait sans doute l'opinion de *la belle Lycidice*, l'héroïne du *Grand Cyrus* qui prétendait que « la musique portait la mélancolie avec elle, ou du moins attachait si fort l'esprit que tant qu'elle durait on ne pouvait faire autre chose que de l'écouter », et dont l'idéal était « que pendant le disner, on entendit une de ces musiques réjouissantes, qui sont propres à éveiller l'esprit plutôt qu'à attendrir le cœur, et que cette musique fut placée dans une tribune afin d'être délivré de l'embarras des musiciens et des louanges qu'on est obligé de leur donner quand on les voit de plus près. [3] » Mais à côté de ces goûts utilitaires, on constatait dès ce moment les tendances d'une esthétique plus raffinée; on remarquait non sans curiosité, la ferveur des mélomanes qui « après avoir ouï trois ou quatre belles voix, avec les luths, les théorbes, les violes et autres instruments bien touchés, s'en vont haussant les yeux et les espaules disant partout qu'il ne faut plus rien entendre après ces merveilles [4]. » Les Concerts existaient à Paris, assez fréquents déjà, lorsque le Père Mersenne élaborait sa vaste encyclopédie musicale, c'est à dire vers 1630. L'*Harmonie Universelle* vante ceux des « Sieurs Maugars, Lazzarin, du Buisson, ou des autres qui touchent les violes et le clavecin ensemble et ceux du Sieur Moulinié lorsqu'il a les meilleures voix de la cour. » Ce même ouvrage cite encore Ballard [5] réunissant chez lui cinq à six luths sonnants ensemble et suivant tellement toutes les sortes de temps et de mouvement qu'il donne à ses airs, que l'on jugerait qu'il n'y a qu'un seul luth et un seul homme pour le toucher. [6] » Ces assemblées se tenaient tantôt chez de riches particuliers, tantôt chez des professionnels heureux de se produire. Jacques de Gouy fut un des promoteurs de ce mouvement musical et il se donne lui même comme un chef d'orchestre applaudi. Il dirigeait en 1642 les « Messieurs et les Dames du concert almérique » [7] de Jean Lemaire. [8] « Au même instant, raconte-t-il [9] on forma divers concerts de tous les plus excellents hommes du siècle et pour les voix et pour les instruments... Les premiers furent faits chez M. de la Barre, organiste du roi, qui n'excelle pas seulement en la composition des instruments, mais encore

1 QUITTARD. — *Dumont. Tribune de Saint-Gervais.* Juillet 1902, p. 215.

2 Il faudra que l'érudition musicale s'aventure dans le domaine, encore un peu exploré des petits romans, des œuvres galantes de cette époque, et dans les fonds des volumineuses correspondances manuscrites qui gisent dans nos bibliothèques. Ce seront là des sources précieuses.

3 MLLE DE SCUDÉRY. — *Grand Cyrus.* Part. VII, p. 1208 et 1211.

4 AUXCOUSTEAUX. — *Suite de la première partie des Quatrains de Mathieu*, Paris 1652, Avertissement.

5 Ballard, l'éditeur, appartenait à une famille de luthistes et jouait peut-être lui-même de cet instrument. Voir BRENET : *Histoire du luth en France.*

6 *Livre V de la Composition*, p. 324.

7 Bib. Mazarine. Ms. 4401.

8 Jean Lemaire inventeur d'une notation mystérieuse : l'*Almérie*, est peut-être bien le personnage auquel on attribue l'introduction de la syllabe *sa*, et dont Fétis a fait un violon : « Guillaume Lemaire. »

9 *Airs spirituels.* Paris 1650. — Daguerre, cité ici doit être de la Guerre, l'organiste ; et Dom est Louis Donc, le chanteur de chambre. Henry est Dumont comme l'a remarqué M. Quittard dans la *Tribune de Saint-Gervais.* Estier ne nous est pas connu ; serait-ce Itier ?

en celle des voix sans parler de la manière incomparable dont il se sert à bien toucher l'orgue, l'espinette et le clavecin... C'est là où MM. Constantin, Vincent, Granouillet, Daguerre, Dom, Labarre l'aisné et son frère Joseph ont fait des merveilles, qui n'ont point d'exemple et surtout Mlle de Labarre que Dieu semble avoir choisie pour inviter à son imitation toutes celles de son sexe... En d'autres concerts, qu'on m'a fait l'honneur d'assembler ailleurs, MM. Bertaut, Lazarin, Hotteman, Henry et Estier y ont tellement excellé qu'il est impossible de pouvoir mieux faire. La renommée de ces concerts spirituels, que Mme la duchesse de Liancourt et Madame sa sœur, la maréchale de Schomberg appelait ses secondes vêpres, fut si célèbre que cela obligea plusieurs archevêques, évêques, ducs, comtes et autres personnes très considérables à les honorer de leur présence. » Il est à croire que tous les maîtres éminents, tous ceux dont le talent était capable d'attirer un public suivirent cet exemple. Sainte Colombe, le violiste, « donnait chez lui des concerts où deux de ses filles jouaient, l'une du dessus de viole, l'autre de la basse, et formaient avec lui un concert de trois violes qu'on entendit avec plaisir quoiqu'il ne fut composé que de symphonie ordinaire et d'une harmonie peu fournie [1] ». Chambonnières, toujours ingénieux, tenait chez lui « l'Assemblée des honnestes curieux », dont Huygens parle avantageusement [2]. Chacun s'empressait de satisfaire un goût aussi heureux. Le savant chanoine Ouvrard, maître de la Sainte-Chapelle et réformateur du plain-chant, écrivait en 1664 à l'abbé Nicaise qu'il s'était décidé à « ouvrir un concert chez lui. Il devient beau et nous y chanterons probablement l'histoire de Joseph avec plus d'éclat et moins d'ennui qu'ailleurs... [3] » Un peu plus tard, c'est encore un prêtre, curé de Saint-André-des-Arcs, qui fait, le premier, connaître à Paris les œuvres de la nouvelle école italienne, et ses séances préparèrent la guerre anti-lulliste de la fin du siècle. Les concerts iront dès lors toujours en se multipliant, entretenus par les soins des maîtres de musique, et par la faveur d'un auditoire de plus en plus nombreux [4]. Cette activité aboutit au *Concert spirituel* et à ces *Académies* de province dont l'histoire est encore à faire [5].

Mais, de tous les divertissements où la musique était indispensable, le Bal et le Ballet étaient les plus importants. Tous deux étaient alors très voisins l'un de l'autre. Le premier formait presqu'un spectacle et le second ne s'éloignait guère de la danse proprement dite. « Il y a soixante ans, dira Du Bos en 1719, le mouvement de tous les airs de ballet étaient un mouvement lent, et leur chant marchait posément, même dans sa plus grande gaîté... Les danseurs pouvaient garder toute la décence possible dans leur maintien en exécutant ces ballets, dont la danse n'était presque pas différente de celle des bals ordinaires. Le petit Mollier avait à peine montré par deux ou trois airs qu'il était possible de mieux faire, quand Lulli parut et composa ses airs de vitesse... [6] » Bien qu'un peu superficiel dans son érudition ce jugement est cependant assez juste dans son ensemble. Le ballet pourrait à ce moment s'appeler un bal caractérisé, une suite de danses dont l'action concertée animait les pas et variait les postures. Depuis longtemps, et peut-être de tout temps, il

---

1 Frères Parfait : *Histoire de l'Académie de Musique*, Bib. Nat. Mss. Fr. 12,355, p. 76. Sainte Colombe avait un fils naturel « homme simple qui m'a conté que son père, ayant joué une sarabande de sa façon à un homme qui était venu pour l'entendre, cet homme en fut tellement touché qu'il tomba en faiblesse » (R. de Saint Mard. — *De l'Opéra*, p. 218).

2 *Correspondance*, T. I, N° 236.

3 Bib. Nat. Mss. Fr. 9.360, f° 31.

4 Dans la *Femme d'intrigue*, de Dancourt, Mme Thibaut prête son logis à un maître à danser « qui va faire entendre un petit concert de sa composition à un commandeur, à la maîtresse duquel il donne des leçons. »

5 Nous serions désolé si l'on voulait voir dans cette assertion une critique à l'égard de l'admirable livre de Michel Brenet : *Les Concerts en France* (Paris, 1900, in-12). Nous faisons simplement remarquer que les grandes villes de province gardent encore de nombreux documents sur cette matière et réservent d'agréables surprises aux érudits à venir.

6 *Réflexions critiques sur la poésie*. Paris, 1719, 2 vol. in-12.

avait été un des plaisirs favoris de la cour de France [1]. Louis XIII consacra plus de soins à l'organisation de ces divertissements qu'à la conduite des affaires publiques; il en composait souvent la musique et en réglait jusqu'aux costumes et aux décors [2]. A ce passe temps il oubliait l'étrange mélancolie qui troublait son existence, et « il n'aurait peut-être jamais quitté cet emploi, dit un contemporain, si les affaires d'un grand état comme le sien et les soucis du gouvernement de tant de peuples en des temps si fâcheux lui eussent laissé un loisir conforme à son zèle. [3] » Le jeune Louis XIV fut élevé dans l'exercice de la danse et s'y montra de bonne heure digne de toutes les admirations. C'est par là, écrivait un courtisan, que le roi « s'achemina par degré à danser contre ses ennemis des danses armées à la pyrrichienne. [4] » Il eut été plus juste de dire que ces leçons de maintien, renouvelées presque tous les jours, contribuèrent à donner à Louis XIV le goût des attitudes majestueuses et des gestes solennels que tout le siècle va bientôt partager. Le premier ballet qui eut l'honneur de voir débuter le monarque fut celui de Cassandre en 1650. Le roi parut sur la scène pour la dernière fois en 1670 dans une entrée des *Amants Magnifiques* [5]. Pendant vingt ans la cour admira quarante ballets dont la somptuosité de plus en plus prodigue conduisit insensiblement à la « tragédie ornée de machines », à la féerie de l'opéra. L'organisateur littéraire de ces fêtes était Benserade, poète raffiné qui disparut devant Molière dans le même temps que Dumanoir s'effaçait devant Lulli, Benserade, auteur exquis de sonnets délicats, rival de Voiture, et « dont le beau feu a fait les délices de la cour », comme l'écrivait Mme de Sévigné son admiratrice. [6] Pour saisir tout le mérite de cet artiste, il faut songer que l'intermède chanté, le *récit* comme on l'appelait alors, était un *ornement étranger au ballet* [7] et pour ainsi dire son antagoniste, puisque bientôt il devait l'envahir et le transformer en tragédie lyrique. Le ballet était une œuvre purement orchestique qui prétendait se suffire à elle-même. On trouva cependant utile d'indiquer au spectateur le sens de ces *Entrées* successives, d'occuper l'esprit durant la pantomime, et de prévenir l'ennui d'une action toujours muette. Dès le XVIe siècle l'habitude se prit de distribuer des *Vers de ballets* qui formaient comme le *libretto* et le commentaire de la danse. Absurdes, lorsqu'on les croit chantés sur la scène, ces textes rimés sont de spirituelles paraphrases de l'action chorégraphique, « de gracieux interprètes du mystère du dessin, et du secret des déguisements. [8] » Et surtout ils jettent un voile transparent sur les acteurs eux-mêmes; ils critiquent, ils louent, moralisent, donnent au public des indications pleines de sous-entendus. Ainsi placé entre le spectateur et le protagoniste, le poète de ballet ressemble au chœur de l'antiquité, où, si l'on veut, au compère de nos revues; il peut se livrer à toutes les fantaisies d'une aimable imagination. Son art

---

1 Il faut citer parmi les ouvrages modernes publiés sur ce sujet ceux de Paul Lacroix, de Ludovic Celler et les *Contemporains de Molière* de Fournel (1863-1875). Aucun de ces livres ne considère dans le ballet l'élément musical; cette étude si précieuse reste à faire.

2 Par exemple le *Ballet de la Merlaison*, ou chasse au merle.

3 De Gouy. — *Airs spirituels*, 1650. Préface. — Tallemant nous a laissé une historiette amusante sur ce roi musicien : « Le feu roi fit un jour chez lui un concert où tous ceux de la musique de sa chambre chantaient et où il avait mis M. de Mortemart et M. le maréchal de Schomberg; lui-même en était aussi. M. de Nemours par grande grâce y fit entrer Le Pailleur. On y chanta sur la fin des airs du roi. Le Pailleur pour faire sa cour dit à demi-haut : « Ah que ce dernier air mériterait bien d'être chanté encore « une fois ! » Le roi dit : « On trouve cet air là beau, recommençons-le. » On le chanta 3 fois. Le roi battait la mesure. Il avait proposé de faire une symphonie depuis les plus bas instruments jusqu'aux trompettes et il voulait qu'il n'y entrât personne qui ne sût a musique et pas une femme : « Car, disait-il, elles ne peuvent se taire. » (*Historiettes*, éd. 1840, T. V. p. 195.)

4 Fossard. — *Ballet de Cassandre*, 1651. (Bib. nat. Rés. Y f. 1204).

5 Selon Fournel. — *Contemporains de Molière.*

6 Lettres. (éd. Monmerqué. VII, p. 508.) Madame de Sévigné et Bussy prirent et 1686 la défense de Benserade contre Furetière. Que n'en firent-ils autant en faveur de Mazuel et de Dumanoir !

7 M. de Pures. — *Idée des spectacles*, p. 267.

8 *id.* *id.*

consiste à tirer parti de sa situation ambiguë et à manier de telle façon la raillerie ou l'éloge qu'en portant sur le personnage, elles rejaillissent par contre-coup sur la personne elle-même. Benserade excellait à cette adresse [1]. Ses vers sur le *Roy dansant un tricotèt poitevin,* sont un modèle d'amusante flatterie :

« Ce Poitevin dont l'air est si noble et si grand
Danse le tricotèt d'un pas de conquérant
Qui marque bien son origine.
Il va si viste et si haut,
Qu'il n'est devin qui ne devine
Ce qu'il doit être et comme il faut
Que l'Europe soit poitevine. [2] »

UN DEMY-DIEU MARIN MENANT THÉTIS et SUIVI de DOUZE PESCHEURS de CORAIL

LE DEMY-DIEU (le COMTE DE SAINT-AIGNAN premier gentilhomme de la chambre du roi) :

J'ai dans un si haut point mis la galanterie
Que la cour de Neptune en est toute fleurie.
Des nobles paladins les hauts faits égalant
Je tache à relever leur gloire sans seconde ;
C'est la plus grande pitié du monde
Quand on est demy-dieu sur la terre et sur l'onde
Et qu'on n'est que demy galland.
Je le suis tout à fait, je veux bien qu'on le sache,
Puisque c'est un honneur et non pas une tache,
Qui dans le camp d'amour m'a fait faire moisson
Grâce à l'esprit, au cœur, aux chansons, aux ballades,
Suivis de soupirs et d'œillades.
Je puis mieux que personnes, en parlant des Nayades,
Dire si c'est chair ou poisson.

MONSIEUR (*représentant un* PESCHEUR) :

De mes fins hameçons le danger est extrême,
Et je suis un pescheur plus beau que l'amour même
Qui m'occupe et qui me plais
A jeter lignes et filets
Où je vois le poisson digne
Des filets et de ma ligne.
A beaucoup de maris la crainte se redouble
Que chez eux à la fin je ne pesche en eau trouble.
Mon esprit est si bien fait
Et j'en ai tant qu'on ne sait

---

1 C'était l'avis du grand roi lui-même qui fit écrire plus tard : « La manière dont il confondait dans les vers qu'il faisait pour les ballets au commencement de notre règne, le caractère et les personnages qu'il représentait était une espèce de secret personnel qu'il n'avait imité de personne et que personne n'imitera peut-être jamais de lui. » (BENSERADE. — *Œuvres*, Privilège. 1697.)

2 *Ballet de Cassandre,* Ballard, 1651.

Où je pesche et d'où je tire
Les choses qu'on m'entend dire.
J'irai bientôt plus avant lorsque j'aurai plus d'âge
Mais je m'exerce encore sur les bords du rivage,
Et ne commence point mal
D'aller peschant le coral
Dessus les lèvres vermeilles
De mille jeunes merveilles.

Le Duc d'York, (*représentant un* Pescheur) :

Loin de ne faire ici que pescher le coral
Il faut que d'un endroit malheureux et fatal
Que la vaste mer environne
Je m'applique en homme expert
A pescher tout ce qui sert
A refaire une couronne.

Le Duc Damville, (*représentant un* Pescheur) :

Ayant le même appas et le même hameçon
Que j'avais jeune garçon
Rarement on s'en échappe.
Et Dieu sait combien j'en attrappe
Avec mes filets blonds !

Le Comte de Guiche, (*représentant un* Pescheur) :

Sur de paisibles étangs
Je fais depuis quelques temps
Mon épreuve journalière.
Mais je ne prends point l'essor
Et je n'ose guère encore
M'approcher de la Rivière.[1]

Le petit Comte de Saint-Aignan, (*représentant un* Pescheur) :

Subtil et droit comme un jon,
Je scay pescher à la ligne ;
Et mon adresse maligne,
Embarrasse le goujon.
Quant à ces gros poissons je ne saurais qu'en faire,
Pour n'estre pas encore tout à fait à leur point,
Et l'on ferait bonne chère
De ceux que je ne prends point.

---

1 Sans doute la *gentille Rivière Boneil* dont il sera parlé plus loin.

Le Marquis de Mirepoix, (*représentant un* Pescheur) :

A ce doux mestier je prétends
Faire fortune avec le temps
Car enfin toute la science
D'un pescheur sage et bien instruit,
Est d'avoir de la patience
Et de ne point faire de bruit.

C'était là comme on le voit un art subtil et fragile, fait d'actualité et d'esprit, de mesure et de préciosité, né pour l'intimité d'une cour assez libre et cependant pompeuse. Rien ne saurait nous donner une idée aussi juste de l'atmosphère aujourd'hui disparue à travers laquelle résonnait la musique des Mazuel et des Mollier. Quel singulier spectacle que ces ballets de cour où les figurants sont mélangés avec les rois, où les musiciens jouent et dansent tout ensemble [1] et se tiennent parfois sur des arbres tels des motifs de décoration, où l'acteur est souvent le maître de celui qui le regarde et qui s'en divertit! Il semble que tous les arts et toutes les limites de l'ordre social soient ici confondus et que l'attrait du genre réside dans cette familiarité convenue. Les uns s'abaissent les autres s'élèvent, et il en résulte un jeu plaisant de nuances, de galanterie et de convenances rigoureusement observées, auquel la musique elle-même doit se prêter. Elle ne trouvera pas ici les libertés auxquelles elle s'est accoutumée dans la *chambre*. Elle ne pourra pas davantage s'arroger la première place comme elle le fera bientôt dans l'opéra, grâce à la complicité des chanteurs et des professionnels. Il lui faut se soumettre, se limiter, se condenser pour ainsi dire, et renoncer à faire état de ses richesses. Une *Entrée* pour les instruments est, comme un couplet de Benserade, un morceau de petites proportions, précis, et souriant même lorsqu'il veut être majestueux , dont tous les traits portent, et concourent au divertissement qu'il accompagne. C'est en un, mot une résultante de cet ensemble complexe qui s'appelle le *Ballet de Cour*.

Plus encore que le ballet, le bal et sa musique se trouvaient dans une étroite dépendance de la vie mondaine. Si nous n'avions sous les yeux les mémoires du temps, nous ne pourrions guère nous imaginer les scènes vraiment plaisantes auxquelles durent parfois assister les 24 et leurs collègues de Paris, pendant qu'ils faisaient *ronfler* leurs courantes et leurs bransles. Ici c'est Bouteville qui prend en badinant la perruque du chevalier de Roquelaure, et la jette au milieu de la salle de bal

---

1 Voici un exemple de cette participation?

BALLETS DE FLORE (1669).

Grands et petits violons par quatre Quadrilles.

PREMIER QUADRILLE

Cinq hommes européens: Les Sieurs Du Manoir, Mazuel, Chaudron, Favier et Bruslard ;
Cinq dames européennes: Les Sieurs Bruslard le cadet, Feugré, Balus, Desmatins et Du Pin.

SECOND QUADRILLE

Six hommes africains: Les Sieurs le Roux l'aîné, le Roux le Cadet, Guénin, le Grais, Halais et Reffiet.
Six femmes africaines: Les Sieurs Roullé, Magny, Destouches, Fossart, Charpentier et Roullé second.

TROISIÈME QUADRILLE

Six hommes asiatiques ou persiens: Les Sieurs Camille, Lespine, Bernard, des Noyers, S. Pére et Leger.
Six femmes persiennes: Les Sieurs Joubert, Varin, Mercier, Chevallier, la Place et Lique.

QUATRIÈME QUADRILLE

Cinq hommes américains: Les Sieurs Huguenet l'aîné, Huguenet le cadet, la Caisse l'aîné, la Caisse le cadet et Brouard.
Cinq femmes américaines: Les Sieurs Marchand, La Fontaine, Charlot, Martinot père, Martinot fils.

FLUTES ET HAUTBOIS

Les Sieurs Piesche père et fils, Descousteaux, Philbert, Louis Hotteterre, Nicolas Hotteterre, Rousselet et Férier.

Ou bien encore : « L'Entrée fut faite par des violons habillés en sorte qu'ils paraissaient toucher leurs instruments par derrière ; mais c'est qu'en effet ils avançaient à reculons et avaient des masques derrière la tête représentants des vieilles de belle humeur qui l'inspirèrent de telle sorte à toute la compagnie qu'elle s'en réjouit admirablement. » *Ballet des doubles femmes, 1626.* (Marolles, 1, p. 184)

« le chevalier lui donna quelques coups de poing et puis dit tout haut : « Ce garçon est incorrigible, « les soufflets ne le rendent point sage », et puis s'en alla... Pour Boutteville il demeura sur son siège et dansa comme si de rien n'eût été... [1] » Une autre fois c'est l'aventure de quatre jeunes seigneurs de la cour qui s'avisent d'aller au bal incognito après avoir soupé aux « Bons-Enfants » mais d'une manière fort surprenante puisqu'ils étaient « tout nus, enveloppés de manteaux d'écarlate doublés de velours, de chapeaux garnis de grandes plumes, bien chaussés et sans masque, parce que dans ce temps-là on ne se masquait que pendant le temps du Carnaval. Ils avaient leur épée cachée sous leur bras, de sorte qu'il ne fut pas difficile de les reconnaître, pour ce qu'ils étaient. La mariée qui ne savait pas la règle du bal crût qu'il était de la bienséance d'en aller prendre un pour danser : elle s'adressa à M. le marquis de B..., il s'en excusa autant qu'il pût disant qu'il n'était pas en habit décent et, qu'étant incognito, il ne pouvait répondre à l'honneur qu'elle lui faisait ; plus il s'excusait, plus elle redoublait son instance ; il l'avertit même que s'il dansait avec elle, elle pourrait se repentir de cet empressement. Enfin n'en voulant point démordre le cavalier ne sachant plus que lui répondre, entra dans le centre du bal laissant tomber son manteau, il fit voir à la mariée un corps de satyre au naturel, ce qui scandalisa toute l'assemblée. Les dames eurent recours à leur éventail, les hommes coururent à leur épée, et commandèrent qu'on fermât les portes, mais ces jeunes Seigneurs se doutant bien de ce qu'il en pouvait arriver, avaient eu la précaution d'ordonner à leurs valets de s'en emparer, ils mirent donc l'épée à leurs mains aussi bien que leurs maîtres et ils se firent jour pour sortir sans coup férir. Cette histoire fit grand bruit dans Paris, le Roi le sût : sans la faveur il eût envoyé à la Bastille les auteurs de cette indécence ; ils s'excusèrent néanmoins sur la règle du bal pour ceux qui y vont incognito [2] ». Mille petites intrigues se formaient dans ces assemblées au son de la musique et leurs suites s'étendaient jusqu'aux affaires de l'Etat. « Il y avait en 1639, nous raconte Mademoiselle, deux grandes assemblées, l'une tenue par la comtesse de Soissons à l'hôtel de Créqui, l'autre par Mme la Princesse à l'hôtel Ventadour. C'étaient des brigues perpétuelles. Nous n'avions point de plus grand divertissement que lorsqu'il venait quelqu'un de ceux de l'hôtel Ventadour comme MM. de Beaufort, Coligny, Saint-Mesgrin, que je nomme comme les tenants de l'assemblée et les plus galants, qui donnaient la comédie et les violons. Quand ils venaient à l'hôtel de Créquy, nous nous donnions le mot l'une à l'autre pour ne point les faire danser... Mais si nous embarrassions parmi nous ceux de l'hôtel Ventadour, nous étions aussi fort embarrassées parmi eux. Pour moi, qui étais quelques fois priée par Mme la Princesse d'aller à ses bals je n'y allais point avec plaisir ; quand j'étais là je ne savais que leur dire et aussi ne me parlait-on guère ; je ne voyais de toutes parts que chuchoteries perpétuelles entre eux et l'on me traitait tellement de petite fille qu'encore que je le fusse en effet (elle avait 12 ans) je ne revenais néanmoins de là qu'avec un mortel dépit dans le cœur. Ce fut la grande cause qui fit naître l'aversion qu'on a vue depuis entre Monsieur le Prince et moi, et que j'ai eue pour toute sa maison. S'il y avait quelque grande assemblée où toutes nos deux bandes fussent mêlées, c'étaient des intrigues inconcevables pour s'empêcher de danser les uns les autres. [3] » Le caractère vindicatif de la fille de Gaston d'Orléans se plaisait à ces petites rancunes ;

---

1 Tallemant. — *Hist.* éd., 1840, T. IV, p. 178.

2 Bonnet. — *Histoire de la danse, Paris*, 1723, p. 119. La même aventure se trouve dans Tallemant (1840, V. p. 200) qui l'attribue à de Retz et Le Pailleur. Même dans les circonstances officielles le bal favorisait les pires aventures. En 1713, au congrès d'Utrecht, don Luis d'Acunha donna un bal en l'honneur des plénipotentiaires. La fameuse Mme Dunoyer s'y trouvait. « On lui fit d'abord danser une courante puis on lui offrit un verre de purgatif et on la pria d'un menuet. Elle demanda le *Menuet de l'Europe galante*... Le dénouement arrive ; elle est obligée de se sauver. La salle en fut si infectée que tout le monde dut passer dans d'autres appartements. » (Dunoyer. — *Œuvres*. VIII, 173).

3 *Mémoires*. Collection Petitot. T. 40 p. 403.

vingt ans plus tard elle provoqua un éclat au bal de la reine « parce qu'elle ne rendit point la courante à Monsieur. Il en témoigna du ressentiment et dit tout haut qu'il ne danserait plus avec elle. On tient que Mademoiselle le fit pour se venger de ce qu'au bransle, Monsieur fit que Mlle Gourdon fut menée par le marquis de Frontenac qui, étant mal avec Mademoiselle à cause de sa femme, avait toujours eu le respect de ne paraître qu'à demy là où elle était, bien loin d'y danser [1] ». Le roi lui-même manqua un jour aux règles de l'étiquette, et causa grand émoi à la reine-mère ; il avait dix-sept ans. La Reine avait « prié la Reine d'Angleterre de venir voir danser le Roi un soir en particulier, elle s'y accorda ; et la Reine ayant mis une cornette et un habit de nuit pour marquer qu'elle gardait la chambre, reçut la Reine d'Angleterre de cette manière, et ne voulut pour composer ce petit bal, que de ses filles et quelques jeunes dames et Duchesses, femmes des officiers de la couronne. Il n'était fait que pour admirer le Roi, et pour divertir la Princesse d'Angleerre, qui commençoit à sortir de l'enfance (elle avait 11 ans), et à faire voir qu'elle allait devenir aimable. La Reine mit tous ses soins à faire que la Compagnie, quoique petite, fut belle, et qu'elle fut digne des personnes royales qui la composaient. Le Roi, trop accoutumé à rendre tous les honneurs aux nièces du Cardinal, quand il voulut commencer le bransle alla prendre Madame de Mercœur. La Reine, surprise de cette faute, se leva brusquement de sa chaise, lui alla arracher Madame de Mercœur, et lui dit tout bas d'aller prendre la Princesse d'Angleterre. La Reine d'Angleterre qui s'aperçut de la colère de la Reine, courut après elle, et lui dit tout bas qu'elle la priait de ne point contraindre le Roi : que sa fille avait mal au pied, et qu'elle ne pouvait danser. La Reine lui dit que si la Princesse ne dansait, le Roi ne danserait point du tout. Ainsi la Reine d'Angleterre, pour ne point faire de désordre, laissa danser la Princesse sa fille, et dans son âme fut mal satisfaite du Roi. Il fut encore grondé le soir en particulier par la Reine sa mère; mais il lui répondit qu'il n'aimait point les petites filles [2] ». Le jeune Louis XIV commença bientôt *à courir les bals* de Paris. Nous le voyons un soir de l'année 1657, masqué à la portugaise, ainsi que Monsieur et quelques autres seigneurs de la cour s'acheminer vers l'Hôtel de Lesdiguières pour y assister au « grand régal du bal et de la comédie. Au sortir du Louvre on délibéra où l'on irait auparavant faire montre des habits, et Monsieur dit qu'il fallait aller chercher Mademoiselle ; mais le roi voulut qu'on alla chez la comtesse de Soissons disant qu'il ne voulait point passer le pont, ce qui fut aussitôt remarqué. M. de Lesdiguières reçut fort bien cette belle bande portugaise, qui ne sentait point du tout la synagogue, et lui donna une superbe collation. Sa Majesté menait Mademoiselle d'Argencourt et Monsieur la petite et gentille Rivière-Bonœil... Le roi était à peine sorti qu'on commença à jouer des mains et à piller tout, jusque-là qu'il fallut remettre quatre ou cinq fois de la bougie aux lustres et il en coûta pour ce seul article plus de cent pistoles (4.000 francs) à M. de Lesdiguières. [3] »

C'était le temps ou les passions du roi commençaient à se manifester, au grand désespoir d'Anne d'Autriche qui eut voulu prévenir tous les mouvements d'un cœur juvénile. Le jeune prince, « timide et nullement savant », ne s'était pas encore imposé la contrainte d'une majesté impassible. On avait eu quelque peine à le détourner de Mlle de la Motte [4] ; et la reine-mère ne savait comment obliger son fils à renoncer à des jeux qui pouvaient devenir coupables. Or « il arriva qu'étant au bal, Mlle de la Motte alla prendre le roi pour danser. En ce moment n'étant pas encore tout à fait fortifié, on remarqua qu'il devint pâle et ensuite fort rouge, et la fille conta depuis à ses amies que la main du

---

1 VILLIERS. — *Journal*, 6 mars 1658, p. 429.

2 MME DE MOTTEVILLE. — *Mémoires*, Collect. Petitot, T. 39, p. 369.

3 VILLIERS. — *Journal*, p. 387.

4 Mlle de la Motte-Argencourt, fille d'honneur de la reine.

roi trembla tout le temps qu'il tint la sienne. [1] » Puis ce fut le règne de la comtesse de Soissons. Le bal était l'occasion propice, où chacun s'efforçait de pénétrer le secret de ces intrigues royales. « On prit garde, dit Villiers, que pendant qu'on dansait, le roi entretint toujours la comtesse de Soissons qui était près de lui. Cela pourtant n'empêcha pas que la petite Argencourt ne lui fit un petit souris toutes les fois qu'elle dansait et qu'elle faisait la révérence à Sa Majesté ; mais ce grand prince n'y correspondit jamais par un moindre mouvement de visage un peu favorable, ce qui fait juger, qu'à présent que la comtesse de Soissons est relevée de couches et plus grasse que jamais (car pour belle elle ne l'est aucunement), elle retient et possède toutes ses affections. Pendant tout ce bal Monsieur parut peu gai ; il était entre Mademoiselle et la Princesse d'Angleterre et ne se peina guère à les entretenir ; ce qui fit remarquer qu'il n'était pas dans son élément et que s'il eut été auprès de Mme de Comminges ou de quelques filles de la reine il en aurait usé autrement [2]. » Les princes et leur petite cour, le « monde du Louvre » selon l'expression de Mademoiselle, s'amusait parfois à faire irruption incognito dans les bals de Paris. Il survenait alors de véritables aventures comme celle-ci : « Le roi fut au bal du président de N..., avec un cortège de trois carossées de dames et de Seigneurs de la Cour, toute la livrée en surtout gris pour n'être pas reconnue. Mais les Suisses qui avaient ordre de ne laisser entrer les masques que par billet, refusèrent l'entrée à la bande du Roi quoiqu'il fût une heure après minuit. Sur ce refus il ordonna de mettre le feu à la porte. Aussitôt la livrée alla chercher une douzaine de fagots chez le premier fruitier, que l'on dressa contre la grande porte et que l'on alluma avec des flambeaux. Les Suisses, épouvantés de cette hardiesse, allèrent en avertir M. de N..., qui ne balança pas de leur ordonner d'ouvrir toutes les portes, se doutant bien qu'il fallait que ce fût des personnes de la première qualité pour faire une action si hardie. Tout le cortège entra, et l'on vit paraître dans le bal une bande de douze masques magnifiquement parés, avec une infinité de grisons masqués tenant un flambeau d'une main et l'épée de l'autre, de sorte que cela imprima le respect à toute l'assemblée. M. de Louvois qui était de la troupe du roi, tira M. de N... à part et s'étant démasqué lui dit qu'il était le moindre de la compagnie. C'en fut assez pour obliger M. de N... à réparer sa faute : il fit porter dans le bal de grands bassins de confitures sèches et de dragées ; mais Mlle de Montpensier qui dansait dans ce temps là, donna un coup de pied, dans l'un des bassins, qui le fit sauter en l'air. Cette action alarma encore M. de N...., mais le mal n'alla pas plus loin par la prudence du roi qui calma le ressentiment des Princes et des Princesses du refus de l'entrée du bal ; de sorte qu'ils sortirent sans se faire connaître après avoir dansé autant qu'ils le voulurent. Le lendemain ce fait fut rapporté au dîner du Roi et de la Reine-Mère par des gens qui ignoraient qu'ils avaient été de la partie. Ils approuvèrent l'action des masques, et dirent qu'il fallait que les entrées d'un bal fussent libres aux masques dans le temps du carnaval après minuit, et que si l'on ne voulait pas se commettre, qu'il ne fallait pas s'exposer à en donner du tout : cette décision est passée comme une espèce de loi [3]. »

La somptuosité et la profusion de ces assemblées était excessives, et la présence du roi les rendait fort onéreuses à ceux qui s'en voulaient donner le divertissement et la gloire. « Le 8, il y eut grand bal chez le Maréchal de l'Hopital, où le Roi et Monsieur vinrent en masse. Mademoiselle y parut aussi en ce même état avec quatre ou cinq femmes ou filles de sa suite. Les Suisses du Roi qui étaient à la porte n'ont jamais été si insolents qu'ils le furent ce soir là ;

---

1 Mme de Motteville. — *Mémoires*, Collec. Petitot, vol. 39, p. 403.

2 Villiers. — *Journal*, p. 408-410.

3 Bonnet. — *Histoire de la danse*, p. 150. — Cette gaîté royale un peu folle disparaîtra plus tard et fera place à la gravité « du plus grand des humains ». Par exemple aux fiançailles de Mlle d'Harcourt aux Tuileries en 1671 « le roi vint, et fort gravement regarde tout sans se mettre à table ; on monta en haut où tout était préparé pour le bal. Le roi mena la reine et honora l'assemblée de trois ou quatre courantes, et puis s'en alla souper au Louvre. » (Mme de Sévigné, 9 fév.)

sur ce que Carnavalet s'était mis en colère contre eux de ce qu'ils laissaient entrer trop de monde, ils refusèrent la porte à tous ceux qui se présentaient. Il y eut même des dames parées et invitées qui furent obligés de s'en retourner. Cette confusion fit que nous nous retirâmes avec quantité d'autres personnes qui, étant entrées, ressortirent voyant que la salle n'était pas asez grande pour tout le monde, et qu'on ne pouvait être qu'avec beaucoup d'incommodités et sans aucun plaisir. Cependant on dit qu'il y fut magnifique pour le Roi et pour la Cour car au milieu du bal, on lui donna une superbe collation qui, sous ce nom, eut tout ce que peut avoir un bon et grand souper. Il y avait des plats qui revenaient à quatre cents écus, et s'il faut aider l'hyperbole et suivre le bruit commun il en çoûta ce soir là à M. de l'Hopital, pour une si belle fête, dix ou douze mille écus (300.000 francs).

« Le lendemain 9, M. le Chancelier enchérit sur toute cette profusion, il donna un bal, où, par la quantité de lustres qu'il y avait en sa salle, en sa galerie et en toutes ses chambres, on eût dit qu'il avait voulu montrer qu'il y avait moyen de produire ici-bas une lumière qui, au milieu de la nuit, pouvait faire voir une clarté aussi grande que celle du soleil. Avant que le Roi y arrivât il recevait lui-même les dames, les faisait passer de la salle de bal en sa galerie, et de là dans ses chambres, et à chacune en un endroit il faisait présenter des limons doux, en un autre des bassins où dans de beaux vases en porcelaine, il y avait de toutes sortes de confitures et de fruits exquis, aussi bien que dans des bouteilles de tous les breuvages les plus agréables. Après qu'il eut ainsi reçu toutes les invitées et qu'il leur eut fait parcourir sa maison pour leur en faire voir toute la magnificence, le bal se commença à l'arrivée du Roi. Sa Majesté, comme de raison, dansa la première avec la princesse d'Angleterre et ensuite Monsieur avec Mademoiselle. Tout y était extrêmement paré ; ont y vit presque point de canons, la plupart des hommes de la Cour étaient en jarretières et portaient des habits de velours noir plein. Celui de Monsieur éblouissait la vue, il était tous couvert de perles et de diamants assemblés en forme de boutons à ferluche ou en broderie. Le Marquis de Vardes, était gentiment accommodé; il avait un pourpoint de satin couleur de chair chargé d'une dentelle d'un gris si blanc qu'on eut dit qu'elle était d'argent: les chausses étaient d'un velours noir plein et chamarrées de la même dentelle sous laquelle il y avait du satin de la couleur du pourpoint. Tout ceci faisait un assez bel effet et on jugea de cet ajustement assez mignon; aussi bien que celui du nouveau marié le Comte de Guiche: il était aussi de velours plein comme les autres, mais l'ajustement était tout de perles au milieu d'un broderie de jais blanc, et de loin il s'en formait un très bel éclat. A tous ces habits il y avait de grandes jarretières qui en façon et en dentelles coûtaient plus de cent écus (2500 fr); et ce qui fut le plus surprenant, est que la plupart des hommes avaient des gants garnis dedans et dehors à la façon des femmes, et chargés de perles et diamants cousus au ruban pour ceux qui en avaient sur leurs habits [1] ».

Il était nécessaire de respirer assez longuement cette atmosphère des bals de Paris vers le milieu du XVII[e] siècle où se formèrent les impressions artistiques de Mazuel et de Dumanoir. Comme on le voit, bal et ballet sont encore à cette époque des plaisirs de société assez semblables l'un à l'autre; leur public était le même et ils pouvaient alterner tous deux au sein d'un même divertissement. Avant les grandes mises en scène de Lulli, un bal général terminait d'habitude le ballet de cour. Et, d'autre part, lorsque les danseurs prenaient la peine de revêtir des habits inventés, les postures s'inspiraient des costumes, la fantaisie cherchait à caractériser les attitudes et le bal semblait alors tout près du ballet. C'est pourquoi le manuscrit de Cassel nous montre des danses proprement dites, mélangées aux airs de ballet, et ausi des mouvements orchestiques moins précis parmi les danses les plus franches. Au *Ballet du sieur Nau* s'enchaîne une véritable *Suite* compre-

1 VILLIERS. — *Journal*, p. 413.

nant une allemande, quatre courantes et une sarabande ; et les autres œuvres du même genre, dansées à Stockholm, à Vienne ou à Chantilly ne peuvent se passer de quelques sarabandes. Par contre les *Passepieds d'Artus* sont suivis d'un *Langsamb* qui représente une *entrée* grave, un *pas* majestueux. Cette alliance du bal et du ballet n'était pas définitive et l'histoire nous montre qu'ils allaient chercher à se développer en se diversifiant bien plus qu'en se solidarisant. Leurs intérêts se trouvaient en effet opposés. Le ballet, image d'une action figurée, réclamait des attitudes de plus en plus expressives, une pantomime de plus en plus vive. Au contraire, le bal tendait à s'éloigner de la représentation d'évènements fictifs ; il présentait au spectateur non pas un personnage imaginaire mais une personne réelle. « Ici, il ne s'agit que de soi-même, remarque de Pures. Vous paraissez tel que vous êtes et tous vos pas et toutes vos actions sont tributaires aux yeux des spectateurs, et leur exposent le bien et le mal dont l'art et la nature ont favorisé ou disgracié votre personne.[1] » C'est là un avantage, il est vrai, de briller par soi-même, et « le bal mérite bien quelque sorte de soins et qu'un galant homme s'applique à se bien tirer d'un pas si dangereux.[2] » Mais il faut prendre garde ; car « si ce soin est trop grand, ou trop affecté, ou trop manifeste, pour lors, outre qu'il nous occupe trop, il laisse un certain caractère baladin ou violon, qui ravale tout le mérite du succès et qui perd une bonne partie de la bonne grâce. Il n'est rien de si galant qu'une danse cavalière, qu'un port naturel; pour peu d'instruction qu'on y ajoute on en sait assez pour le bal et il n'en faut pas davantage pour y réussir et pour plaire. Les dames (car en ce chapitre elles sont sous notre férule et ont le principal intérêt en nos préceptes) les dames, dis-je, tout au contraire ne sauraient être trop parfaites à la danse ni trop s'appliquer à y réussir. Car comme elles n'ont point de part aux grandes actions ni au mérite du premier ordre, elles n'ont rien à laisser perdre dans les seconds succès, et se doivent piquer de tous les avantages du bel air et de la galanterie. Ainsi, non seulement le soin, mais un peu d'affèterie leur sied bien et ces petites façons passent pour des mignardises et ont leurs appas pourvu qu'elles n'aillent point jusqu'aux grimaces des précieuses ou aux contorsions d'une sotte provinciale.[3] » Il y a dans ces recommandations une part de vérité, que nous pouvons saisir encore plus aisément de nos jours que nos ancêtres de 1668. Le désir de se montrer en public dans des attitudes rythmées est combattu en chacun de nous par la crainte du ridicule. C'est comme une pudeur instinctive qui nous envahit et retient la liberté de nos expansions, dès qu'il ne s'agit plus de remplir un rôle convenu mais de paraître au naturel, de danser pour notre propre compte. Toute l'histoire de la danse au cours de ces trois derniers siècles semble être celle de la rivalité établie entre ces deux sentiments opposés. De nos jours, la timidité l'a définitivement emporté ; elle a réduit nos danses modernes à n'être plus qu'une oscillation incertaine et souvent assez gauche.

Le danseur du XVIe siècle connaissait à peine ces alarmes. Fut-il roi de France, il pouvait s'adonner librement au plaisir de se mouvoir en cadence et s'y livrer avec ostentation; il pouvait faire parade de la somptuosité de ses habits et tirer vanité des grâces corporelles aujourd'hui dissimulées et comme honteuses de leurs vêtements funèbres. Pour danser avec aisance une pavane, une sarabande ou une gaillarde, il a fallu que, chez les contemporains de Henri IV et de Louis XIII, le désir d'être admiré l'emportât sur tout autre sentiment, et que le goût de se donner en spectacle fut partagé par tous. En outre, pendant longtemps, le ballet de cour favorisa le développement d'une orchestique libre et insouciante, en maintenant le public dans l'habitude et la participation des danses ornées. Mais il arriva que ses progrès eux-mêmes provoquèrent l'embarras des honnêtes gens et cette

---

1 *Idées sur les Spectacles*. p. 177.
2 *id.*
3 *id.*

crainte du *baladinage* que nous voyons percer chez de Pures. Lorsque le Grand Roi eut cessé de danser, lorsque Lulli eut transporté la haute chorégraphie sur la scène de l'Opéra, et l'eut confiée à la virtuosité des professionnels, une scission inévitable se produisit entre la danse de ville et celle du théâtre. Le bal et le ballet, unis jusqu'alors, allaient suivre des voies différentes. Le ballet, prenant un essor auquel il ne pouvait songer à la Cour, acquit avec Pécour, Blondy, Mlle Prévost et les maîtres de la fin du siècle cette légèreté, cette variété de figures qui relève de la gymnastique autant que de la danse. Le bal n'ayant plus à obéir qu'aux convenances mondaines, se simplifia de plus en plus, et réduisit ses prétentions. Tandis que Lulli faisait exécuter ses *Airs de vitesse* et ses *Entrées caractérisées,* les danses amples et complexes disparaissent de Paris et de Versailles. Déjà l'allemande et la sarabande — nous le savons — étaient tombées en désuétude; et voici que la gaillarde et la courante aux rythmes subtils, se voient abandonnées ; leurs noms ne serviront bientôt plus qu'à désigner aux élèves de simples *pas*. Leur figuration brillante sera pour ainsi dire condensée en schémas didactiques. La gavotte, le passepied, la gigue survivront encore quelque temps, grâce à leur allure précise, légère et facile. Le menuet, qui est une *diminution*, une image affaiblie des danses ternaires, héritera de la faveur accordée aux évolutions lentes. Enfin, le Branle cédera la place à la *Contredanse* anglaise, leste et canaille qui, bientôt [1], envahira totalement le bal français, et demeurera, jusqu'à la mode du *Quadrille*, la danse préférée des honnêtes gens. Toute cette évolution est à la fois sociale, orchestique et musicale. La création d'un personnel pour les ballets de théâtre, absolument distinct du public ordinaire des bals, la transformation du répertoire de la danse de société, influèrent directement sur les destinées de la musique, et même de la musique pure. Celle-ci recueillit naturellement les formes que le ballet dédaignait parce qu'elles ne se prêtaient plus aux évolutions scéniques, et que le bal repoussait à cause de leur complexité. Allemandes, courantes, sarabandes formeront les éléments essentiels de la *suite* classique, telle que Bach, Haendel et Rameau l'immortaliseront au début du siècle suivant. Libérée des contraintes qui la retenaient, cette force esthétique, cette énergie musicale obéira à ces propres lois, et va s'idéaliser.

L'école de 1650 ne connaissait pas encore ce triple partage entre la danse proprement dite, la chorégraphie de théâtre et la musique pure. La division du travail esthétique, à laquelle le grand siècle a tant contribué commençait seulement à se faire sentir dans le domaine des sons et des mouvements harmonieux, et Dumanoir plaidait encore éloquemment en faveur du mariage de la musique avec la danse. Les œuvres que le manuscrit de Cassel nous a conservées n'entrent donc pas volontiers dans une de ces catégories où nous sommes habitués à faire tenir les productions modernes. Elles se recommandent tout aussi bien du concert que du bal ou du ballet; elles sont propres à la danse en mainte occasion, mais elles conviennent aussi à l'*auditeur sédentaire*. Parfois elles suivent attentivement le mouvement des corps et des jambes ; parfois elles s'en éloignent tout à fait au risque de perdre toute contenance ; elles tombent alors dans l'imprécision d'une polyphonie embarrassée. En un mot ces œuvres, comme les musiciens qui les ont conçues, relèvent de la *Chambre*, région imprécise, officielle et privée à la fois, lieu d'apparat et de *particulier*, de divertissements domestiques et de somptuosités mondaines.

Lorsque nous prenons place gravement et souvent incommodément dans nos salles de concert pour entendre des *pièces* de cette époque, et prêtons à des œuvres de Couperin ou de Mazuel le même recueillement qu'à celle de Franck ou de Beethoven, nous commettons presqu'une erreur et notre appréciation — fut-elle même éclairée par l'histoire — ne correspond guère à celle du public de jadis.
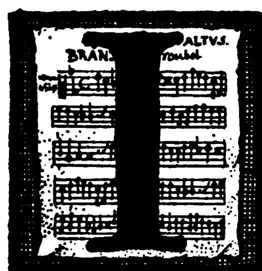
---

1 *Les Suites de danses de bals du roi,* parues chez Ballard en 1699, contiennent : 1 branle, 25 menuets, 10 passepieds et 17 contredanses anglaises. Les recueils de Montéclair, à l'usage des bals de l'Opéra, et dont la composition se place entre 1715 et 1730, ne contient pas que des menuets comme l'indique Fétis.

Il manque à notre état d'âme dans ces circonstances un certain nombre d'éléments dont nos ancêtres avaient involontairement à tenir compte. Un émigré rentrant en France prétendait que, à ses yeux habitués aux splendeurs de l'ancien régime, une salle de spectacle prenait l'aspect d'une assemblée de deuil. Qu'aurait-il dit en présence de nos récitals ! Qu'est devenu le décor dont s'entouraient les divertissements musicaux de la cour, l'ambiance de luxe, de gala et de galanterie dont la musique française eut tant de peine à se détacher ? Il n'est pas jusqu'à la bonne chère qui n'influât certainement sur les fonctions auditives du public. Le rôle habituel de la musique instrumentale n'était-il pas d'animer les repas et les festins sans cesse renouvelés ? Représentons-nous un grand couvert à Versailles vers 1700, alors que les 24 et leurs collègues se préparaient à faire entendre leurs *Symphonies*, ou bien évoquons un Petit Coucher dans la grande chambre de parade du Louvre [1] au moment ou Boesset y dirigeait l'exécution de son *Adonis* (1660), et nous comprendrons toute la distance qui sépare telles auditions de nos concerts modernes. Là où nous cherchons une occasion de nous isoler, de nous confier, en fermant les yeux, à l'*amie suprême*, les contemporains de Dumanoir voyaient un prétexte à se réunir. Le public était alors plus souvent acteur que vraiment spectateur. La musique n'était pas pour lui l'art tristanesque *qui nous arrache au monde*, mais au contraire le signe manifeste des préoccupations mondaines, une manière d'accommoder et d'aviver les plaisirs de la société. Comment isoler aujourd'hui des impressions si complexes, comment revivre partiellement des émotions qui ne furent pas dissociées, comment reproduire des effets dont les causes n'existent plus ? C'est là une difficulté qui s'applique à toute reconstitution de musique ancienne et qui menace particulièrement la musique instrumentale. Au théâtre, à l'église il est encore possible de retrouver le cadre dans lequel les œuvres défuntes ont jadis évolué, et lorsque nous sommes fidèles et documentés nous approchons de l'état d'esprit qui les a réalisées. Mais lorsqu'il s'agit d'art symphonique, seule notre imagination peut nous guider. Certains prétendent qu'elle suffit à cette tâche ; il est même probable qu'elle s'en acquitte trop bien d'ordinaire et qu'elle dépasse la vérité historique. En concentrant toutes ses facultés auditives sur ces manifestations musicales des siècles derniers, le public prend pour objet principal de son attention ce qui en eût été jadis l'accessoire. Le *concert d'instruments anciens* ressemble ainsi souvent à un musée où toutes choses sont hors de la place et de la perspective, en vue desquelles elles ont été conçues. Tout ceci, bien entendu, ne condamne pas les exécutions rétrospectives de musique, si utiles, si nécessaires aux intérêts de la musicographie lorsqu'elles sont réalisées dans un esprit scientifique. Mais ces remarques préventives ont paru indispensables en tête d'une publication comme celle-ci, dont les œuvres se trouvèrent intimement unies à la vie mondaine et à l'apparat de leur siècle. Ces danses aux formes variées, ces ballets, ces pièces symphoniques, répertoire d'une cour allemande au XVII[e] siècle, avaient vu le jour à Paris en un temps d'agitations et d'intrigues. Entre les premières alarmes de la Fronde et le calme plat du grand siècle, entre 1645 et 1665, se placent vingt ans d'inquiétude romanesque et de *phantaisie* un peu folle. C'est le règne de Mollier et de Dumanoir, le moment où Pinel et de la Voye font école. Epoque où l'art se raffine et se subtilise plutôt qu'il ne se développe vraiment, et où la musique cherche une direction et un maître qu'elle va trouver dans Lulli. Les *lumières* vacillantes de Mazuel et de ses confrères s'évanouiront bientôt à l'éclat de celui qu'on pourrait appeler le *musicien-soleil*. Et sans l'heureuse prévoyance des Landgraves de Cassel, peut-être serions-nous réduits à ignorer une école musicale dont l'histoire doit cependant apprendre quelque chose.

---

1 « Les musiciens, raconte Sauval, assurent que dans tout Paris il n'y a pas de lieu plus propre à la musique douce, et en attribuent la cause au bois de ses plafonds et de ses lambris et de chaque croisée, et ils tiennent pour certain que les voussures de pierre sont plus ingrates aux concerts que celles de bois, l'expérience leur ayant appris que la pierre reçoit la voix avec bien plus de réflexion et d'écho que le bois. » (*Antiquités*, II, p. 35.)

CHAPITRE IV
Les danses & leurs rythmes



Il est deux choses principales pour réussir au bal, la propreté ou l'agencement, et la belle danse. Pour les premiers nos amants et nos belles en savent plus qu'on en peut écrire ; pour les second, outre que nous en avons déjà parlé sur le propos des dames, je n'ajouterai que ce mot, que la belle danse est une certaine finesse dans le mouvement, au port, au pas et dans toute la personne, qui ne peut ni s'exprimer ni s'enseigner par les paroles. Il faut les yeux, les beaux exemples et les bons maîtres. Et quelques fois, même avec tous ces aides, on a bien de la peine à la bien concevoir et encore plus à l'exécuter. L'oreille y sert beaucoup, l'étude y aide grandement, mais rien ne rompt tant les mauvaises habitudes du corps que l'exercice, et l'on ne profite point à beaucoup près dans la salle des maîtres comme dans les assemblées ou dans les bals. De donner des préceptes pour cette espèce de danse, c'est vouloir établir une langue vivante. La mode et les temps se moquent de nos leçons et de nos dictionnaires. » [1] Ces conseils ont été malheureusement trop bien entendus par les contemporains de l'abbé de Pure. Nous n'avons aucun ouvrage sur la danse française à cette époque. Le dernier livre qui traite, sommairement d'ailleurs, de ces matières est l'*Harmonie Universelle* de Mersenne publiée définitivement en 1636. Depuis cette date jusqu'en 1700 les danses n'ont pas réussi à éveiller l'attention des imprimeurs ou la curiosité des gens de lettres. Il nous faut donc remédier à cette lacune par des comparaisons successives. En rapprochant les doctrines extrêmes du XVIIe siècle nous essaierons de déterminer approximativement les caractères de la période intermédiaire que nous étudions. La bibliographie des ouvrages dont nous disposons est du reste assez pauvre. Avant Mersenne nous avons : l'*Orchésographie*, de Thoinot Arbeau [2] qui résume la science du XVIe siècle, et que viennent commenter les *Livres de viole* de Claude Gervaise [3], et les *Danceries* de Jean d'Estrée [4]. Puis le recueil déjà cité de Praetorius, rédigé vers 1610 [5]. Après Mersenne il nous faut arriver jusqu'aux *Chorégraphies* de Feuillet [6], qui s'appliquent surtout aux ballets de de l'Opéra, et enfin au *Maître à danser* de Jean Rameau, de 1725, qui nous sera précieux parce qu'il s'appuie sur la tradition des bals de l'ancienne cour et cherche toujours à conserver les habitudes chorégraphiques du grand siècle. [7]

---

1 De Pures. — *Loc. cit.*, p. 181.

2 Langres 1588. Réédité par Laure Fonta (Paris 1888, in-8°). Nous citerons toujours d'après cette réédition.

3 Paris 1547-1557. (Bib. nat.)

4 Paris 1559. (Bibl. Sainte-Geneviève). — On peut ajouter à ces ouvrages le *Recueil de Danseries* de Phalèse de 1583 (Bib. de Munich).

5 *Terpsichore*... (Hambourg, 1612).

6 Paris 1700-1702, in-4°.

7 Il y aurait beaucoup à apprendre de ce livre s'il était mieux ordonné et moins incorrect. Il faut lui joindre l'*Abrégé de la nouvelle méthode dans l'art d'écrire la danse de ville* (1725, in-12).

A. *L'ALLEMANDE*

De l'allemande nous ne dirons rien ici. Dès cette époque elle n'appartenait plus aux danses de ville. Déjà Thoinot lui consacre peu de place et la considère comme une danse antique. Elle se divisait au XVI[e] siècle en trois reprises : les deux premières terminées par une pause « où chacun s'arrêtait pour deviser avec sa demoiselle », et la troisième « dansée par mesure plus legière et concitée en y ajoutant de petits sauts comme à la courante [1]. » Praetorius ignore l'allemande, Mersenne la déclare peu usitée, et les Chorégraphes ne citent point son nom [2]. Son rythme lourd, son allure grave [3] convenaient tout à fait aux grands préludes symphoniques qui, sous le nom d'Entrée et d'Ouvertures, formaient le début de concerts ou de ballets [4].

B. *LA GAILLARDE*

Vers la fin du XV[e] siècle, les *basses dances* perdirent peu à peu la faveur publique. La renaissance italienne mit en leur place la pavane et la gaillarde; l'une grave et l'autre violente, toutes deux mouvementées. La pavane eut le sort de l'allemande. « Elle n'a pas été abolie et mise hors d'usage, écrit Thoinot, et je crois qu'elle ne le sera jamais, vray est qu'elle n'est pas si fréquentée que par le passé. Nos joueurs d'instruments la sonnent quand on mène épouser en face de la sainte église une fille de bonne maison, et quand ils conduisent les prebstres, le batonnier et les confrères de quelque notable confrairie. On se sert aussi des pavanes quand on veult faire entrer en une mascarade, chariots triumphantz des dieux et déesses, Empereurs et Roys plains de majesté. [5] » La gaillarde maintint beaucoup plus longtemps son autonomie orchestique. Toutefois les deux gaillardes de Cassel, la première surtout, appartiennent plutôt à la musique pure qu'à la danse proprement dite.

Moins pesante que la pavane, moins provocante que la volte, la gaillarde permettait au danseur de briller par la variété de ses pas et la précision de ses évolutions. Elle se dansait *par haut,* c'est-à-dire en quittant terre et cette élévation du corps au-dessus du sol par un mouvement décidé fit son succès. Sa mesure se composait de quatre pas égaux, plus un saut et une *posture* [6] en tout six mouvements successifs : De ces six temps le cinquième était considéré « comme consommé et perdu en l'air et en son lieu était mis un soupir, tellement qu'il ne demeurait que cinq notes. [7] » C'étaient les « cinq pas ou assiettes de pied », dont les quatre premiers pouvaient être infiniment diversifiés, tandis que le dernier recevait le poids du corps après le bondissement du saut. Thoinot donne une explication aimable de ce saut gaillard. « Comme vous voyez, dit-il, qu'ès chansons musicales les joueurs d'instruments, ayant joué l'accord pénultième, se taisent un peu de temps, puis jouent le dernier accord pour faire

---

1 *Orch.*, p. 67.

2 Toutefois certaines *Entrées graves* de Pécour rappellent de bien près les allemandes de 1650.

3 Une des figures les plus habituelles de ce rytme est

4 Vers 1760, l'allemande revint en faveur. Le *Bal* Saint-Aubin, représente, paraît-il, une danse de ce genre. Voir aussi DUBOIS : *Principes d'allemande.* (Paris, sans date, vers la même époque).

5 *Orch.*, p. 28 et 30. Thoinot réserve à la gaillarde autant de place qu'aux Branles. Il semble bien, en effet, qu'à son époque, la gaillarde ait été parmi les danses de solistes ce que les Branles étaient aux danses de compagnie.

6 Où le corps retombait en position, les jambes écartées et raides, et les pieds l'un devant l'autre à la manière de notre *mise en garde* actuelle.

7 *Orch.*, p. 29.

déclare peu

grave

temps,

Voir aussi
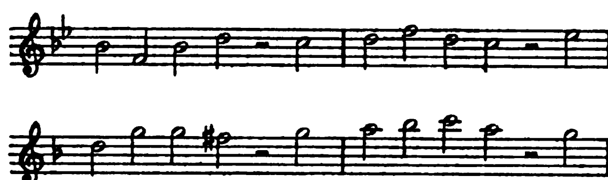
son épouse,


A ce que je puis voir auecque mes lunettes,
Qui soulagent vn peu le deffaut de mes yeux;
Ces Galans sont dispos: mais je sautois bien mieux
Lors qu'en mes jeunes ans ye dansois les sonnettes
Bergere pour guerir des coũs
Que ton oeil dans mon coeur eslance;
Je voudrois commencer la danse
Par vn branle qui fust plus dous.
Je crains fort qu'en nostre Vilage,
Ce Monsieur vn peu trop humain,
Qui tient ma femme par la main,
Ne la caresse a mon dommage.
Puis que pour trop fluster lhalaine nous deffaut,
Sans que ces beaux Danseurs nous presentent a boire;
Nous voudrions de bon coeur qu'au plus profond de loire,
Pour s'abreuuer eux mesmes il eussent fait vn saut.

fin douce et harmonieuse, ainsi le saut, qui est quasi comme un silence des pieds et cessation de mouvement, est cause que la posture qui suit à meilleure grâce et se trouve plus agréable. [1] » Mais le saut avait une raison d'être plus pratique encore ; il permettait d'exécuter un changement de pied et de retomber ainsi *en posture* tantôt à droite tantôt à gauche. Il jetait le corps par un épaulement vif d'un côté et de l'autre et, lorsqu'on arrivait à la cadence finale, il se trouvait des danseurs « si agiles qu'en fesant le dit saut ils remuaient les pieds en l'air. » Cette dernière mesure s'écrivait ainsi, sans posture 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅝· donnant l'impression d'une cabriole indéfiniment prolongée. L'application la plus élémentaire de ces principes se rencontre chez Gervaise :

 (Liv. III, p. 1)

Ainsi conçue la gaillarde donnait une impression de désinvolture capricieuse qui paraît s'être conservée au XVII[e] siècle. Mersenne vante « sa liberté, qui permet d'aller de biais, de travers et de long, par tous les endroits de la salle, tantôt à terre, tantôt en cabriolant ; ce qui se fait entre chas et en sauts ronds. [2] » Toutefois cette primitive simplicité s'était peu à peu modifiée. Les rythmes pointés des Gaillardes de Cassel sont les signes de cette évolution. Des cabrioles de toutes sortes avaient rendu la Gaillarde *tumultueuse* et la faisaient dégénérer en un perpétuel sautèlement que Thoinot appelle plaisamment « rompre l'andouille au genouil ». Pour distinguer sous ces *bachures et découpures* l'ordre des cinq pas, il est nécessaire de présenter ainsi les deux gaillardes de notre manuscrit :



Dans ce schéma, la mesure se trouve uniformisée à six temps. Dans le texte, au contraire, l'une des gaillardes est à 3/2, l'autre à 4/4. Nous sommes ici en présence d'une équation rythmique bien connue et qui reparaîtra sans cesse au cours de cette étude. Il y a en effet dans tout rythme composé de six valeurs égales, une sorte de dualité qui en fait le charme. Cette mesure que les anciens appelaient ionique peut se diviser en

𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 ou bien en 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 |

par conséquent :
𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 ‖ 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 ‖ 12 = deux fois *six* ou quatre fois *trois*.
𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 ‖ 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 ‖ 12 = six fois *deux* ou trois fois *quatre*.

Les points d'appui de ces deux rythmes sont différents. Les temps forts et les temps faibles (comme les appelle une pratique assez empirique d'ailleurs) ne coïncident pas. Grâce à ces combinaisons différentes la gaillarde dispose d'un moyen de contraste précieux. Elle peut décomposer ses six mouvements en 4+2 ou en 3+3, et revêtir une forme différente suivant qu'elle adopte l'une ou l'autre de ces interprétations. Pour le danseur attentif à l'importance des quatre premiers pas, l'élément

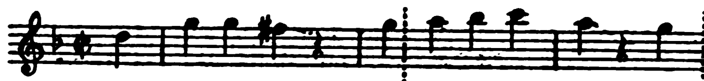
1 *Orch.*, p. 29.
2 *Loc. cit.* 165.

binaire (4+2) semble prévaloir. Pendant l'exécution toujours assez délicate de ces ***ruades, grues, demi-cabrioles*** et ***petits-sauts***, il était aisé d'oublier la mesure musicale, celle qui nous frappe aujourd'hui lorsque nous lisons les pièces sans souci des nécessités chorégraphiques. Cette tendance parait avoir été celle des maîtres français. Déjà Thoinot remarque à propos des danses d'Attaignant et de Nicolas Duchemin: « Il vous faudra réduire en mesure ternaire les dictes basses dances, lesquelles sont mises en mesure binaire. [1] » Et Praetorius confirme cette opinion: « Dans les Gaillardes, les Voltes et les Branles gais, écrit-il, les maîtres de danse français mesurent ordinairement les mesures ternaires (triplen) de façon binaire avec le pied (***mit dem Fuss ad tactum aequalem***). [2] » La musique se prêtait volontiers à cette conception rythmique mais sous certaines conditions. La logique musicale veut en effet que les temps 1 et 3 d'une mesure binaire soient les plus accentués. Or, des cinq pas de gaillarde, c'est le quatrième qui supporte l'effort du corps prêt à bondir, et demande l'intensité la plus marquée.

Donc, impossible d'écrire: ou
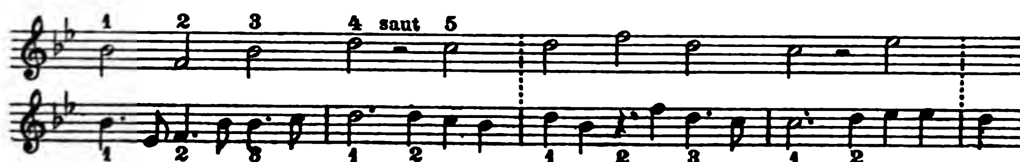
Il faut: ou

C'est en effet la solution adoptée par le manuscrit de Cassel pour la Gaillarde 2. (p. 176)

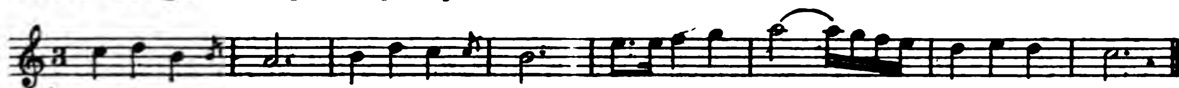


Si nous raisonnons inversement, et portons notre attention sur l'élan, le saut et la posture finale, nous dégagerons aussitôt les éléments d'un rythme Le quatrième pas, au lieu de former le centre d'une période binaire, se placera au milieu d'une double période ternaire. C'est l'interprétation de la première gaillarde de Cassel: (p. 22) 

En outre on observera, en considérant la partition de cette gaillarde, que le binaire et le ternaire sont ici tous deux représentés. C'était la solution la plus complexe et la plus satisfaisante que le problème comportât. Grâce aux subdivisions mélodiques, dont la polyphonie accuse le dessin, l'auteur a réussi à donner réellement l'illusion de 3+2 dans une mesure à 6 temps. Une sorte d'hiatus rythmique réserve l'espace nécessaire au saut et nous avons :



Il ne semble pas que cette complexité, inspirée par un sentiment très précis de la chorégraphie, ait pu prévaloir contre la division ternaire simple, monotone ( ) dont l'évolution aboutira dans la suite à quelque ***Beau Danube bleu***. Et déjà chez Chambonnières en 1660 nous découvrons une gaillarde qui est presque un ***landler*** :



(*Pièces de Clavecin*, L. I, p. 13)

1 *Orch.*, 37.

2 *Terpsichore*, Préface.

c. *LES BRANLES ET LEURS DÉRIVÉS.*

Les branles forment une large part du manuscrit de Cassel. Il n'est pas de danse ancienne qui soit plus oubliée aujourd'hui ; il n'en fut peut-être pas de plus universelle au temps des derniers Valois et des premiers Bourbons. Les recueils de d'Estrée contiennent cent trente Branles, ceux de Gervaise une centaine et ceux de Praetorius tout autant. Entre le XVe et le XVIIIe siècle, entre le règne des basses-danses et celui des contre-danses, nous chercherions vainement quel fut le divertissement orchestique des compagnies nombreuses si nous ignorions le rôle des Branles. La gaillarde, la volte, la pavane convenaient aux jeunes gens exercés, aux corps entraînés par l'éducation et la pratique. Le mérite du Branle fut sa modestie. Il admettait autant de couples que le bal pouvait en fournir. La prudence de ses évolutions permettait à tous de se divertir, et de « s'acquiter du tout comme ils pouvaient, chacun selon son âge et la disposition de sa dextérité. [1] » En outre, un certain ordre, une discipline collective régnait en lui. On y dansait « sous même cadence et branle de corps [2] » ; le Français retrouvait ici l'esprit monarchique auquel il se soumettait volontiers. Aussi le branle fut-il avant tout une danse de pays et très probablement une danse exclusivement nationale. Il n'est pas de province qui n'ait attaché son nom à une variété de ce divertissement. De Lorraine, de Champagne, de Picardie, de Poitou, de Bourgogne, du Haut-Barrois, le branle sort pour ainsi dire du sol français et conserve la saveur du terroir qui le produit. En Bretagne on l'appelle trihory et passepied ; en Auvergne : bourrée ; en Provence : gavotte. Tantôt il est gai et redoublé, tantôt pesant et simple. Plus d'une fois aussi le goût de la mise en scène, de la mascarade le conduit tout près du ballet. Il se nomme alors branle de la guerre, des lavandières, des pois, de la torche, des ermites, de l'official, etc. Sous toutes ces désignations souvent saugrenues nous retrouvons la même danse populaire et sociable, heureuse de se plier aux coutumes, et finissant dans une si grande diversité que son nom générique disparaît de l'histoire.

Le branle se rattache à la basse-danse. Vers 1540, à l'époque où Thoinot dansait à Poitiers, une basse-danse comprenait une révérence, deux simples, un double et un branle. « Ce branle, dit Thoinot, est appelé par Arena : *Congedium*, et croy qu'il le nomme ainsi pourcequ'à voir le geste du danceur, il semblerait qu'il voulut finir et prendre congé, et néantmoins après le branle il continue ses marches et mouvements comme ils sont inscrits es dits mémoires. Il se fait en tenant les pieds joints remuant le corps, doucement du cousté gauche pour la première mesure ; puis du cousté droit en regardant les assistants modestement pour la deuxième mesure ; puis encore du cousté gauche pour la troisième mesure. Et pour la quatrième mesure du cousté droit, en regardant la damoiselle d'une œillade dérobée doulcement et discrètement. [3] » Le principe du branle était donc un mouvement d'oscillation et d'irrésolution vacillante qui exprimait l'indécision de la volonté ébranlée. Il a toujours conservé ce caractère. Il se dansait en évoluant alternativement de gauche et de droite ce qui imposait l'obligation de former une file ou une chaîne de couples. Ce déplacement latéral était complété, nous le verrons, par des ports de jambe plus ou moins violents qui faisaient osciller le danseur en avant et en arrière, et ce devait être un singulier spectacle que de voir « une troupe entière se tenant par la main et se donnant d'un commun accord un branle continuel. »

Le *pas* du branle consistait à porter le pied gauche latéralement à quelque distance du droit puis à rapprocher ce dernier. Cette opération s'appelait un *simple* ; répétée deux fois elle s'appelait un *double*. Un double à gauche suivi d'un double à droite formait le branle *commun*, le plus élémen-

---

1 *Orch.*, 69.

2 MERSENNE. — Liv. II des *Chants*, 167.

3 *Orch.*, 27.

taire de tous. Nous n'en trouvons pas d'exemple dans notre manuscrit. Venaient ensuite : *le Branle simple* ou *grand Branle, le Branle gay, le Branle à mener, le Branle double, et le Branle de Montirandé,* auxquels il convient d'ajouter les gavottes, les passepieds et les bourrées. C'est la nomenclature de Mersenne et celle que nous allons retrouver ici.

BRANLE SIMPLE — Un double à gauche et un simple à droite, ce qui empêchait le danseur de revenir à son point de départ. Pour rompre la monotonie on avait imaginé, dès le XVI[e] siècle, de *découper* le simple au lieu de le marcher, c'est-à-dire que, restant sur place, on levait alternativement l'une et l'autre jambe.

G D G D D G
double simple
(Forme primitive)

G D G D g d g
(Forme découpée)

Ces « trois pieds en l'air plus un soupir » comme dit Thoinot, donnaient l'impression d'un dédoublement de la mesure très propre à former cadence. Mersenne considère déjà comme ancienne cette façon de danser le Branle simple. Il lui préfère un dédoublement encore plus mouvementé. « Le branle simple, dit-il, n'avait autrefois que six mesures et huit pas mais on le compose à présent de dix pas, douze mouvements et six mesures [1] ». Prenons un exemple dans notre manuscrit (p. 125):

G D G D g d g
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Nous distinguons aisément les six mesures, les 4 pas (G. D. G. D.) et les trois ports de jambe (g. d. g.) indiqués par Thoinot. Pour tomber d'accord avec la doctrine de Mersenne considérons les mesures I, III, et IV. Les découpures de la mélodie, tout à fait semblables à celle de la mesure V, indiquent probablement des dédoublements du pas initial. Dans la mesure IV surtout, la symétrie rythmique est interrompue (sur le troisième temps) avec une insistance qui correspond évidemment à quelque mouvement corporel. Tous les branles simples de notre manuscrit présentent cette particularité de la quatrième mesure, cet accent sur un moment qui devrait être faible. A quel jeu des jambes, à quel soubresaut répondait ce contretemps de la musique ? Nous l'ignorons mais il n'en demeure pas moins une indication manifeste. De même on peut imaginer la présence de quelque attitude dans les repos des mesures II et VI ; une révérence par exemple. Ces trois nouvelles assiettes de pied, et ces deux attitudes ajoutées portent à 10 le nombre des pas et à 12 le nombre des mouvements; ce qui donne raison à Mersenne. Le branle obéissait donc lui aussi aux tendances de l'ionique. Du branle commun il avait dégagé le mètre
Nous allons voir la suite de cette évolution dans le Branle Gay.

BRANLE GAY.— Il est ainsi appelé, dit Thoinot, « parce que dans cette danse l'un des pieds est toujours en l'air. » Son pas s'exécutait de la façon suivante: dans le même temps qu'une jambe se déplaçait latéralement, elle s'élevait rapidement en l'air au lieu de glisser simplement à terre. Le Branle Gay comprenait deux doubles à gauche et un repos; par conséquent le danseur avançait toujours du même côté. Ce 4 + 2 ressemble tout à fait au rythme de la gaillarde et pose le même

---

1 Si en effet nous simplifions le rythme de ces six mesures et le réduisons à trois, la seconde moitié de la mesure IV devient le quatrième temps de la mesure 2, c'est-à-dire un temps faible :

1 2 3

problème musical. « Les *musici-gallici*, écrit Prætorius, composent leurs branles gays de telle sorte qu'on peut les écrire de trois manières différentes:

« 1° Par mesure ternaire 3/1 :

« 2° Par mesure sesquialtère 3/2:

« 3° Ces deux rythmes étant difficiles à observer dans le Branle Gay, et les Français préférant généralement la mensuration binaire, j'ai pensé qu'il y avait lieu d'aviser, et j'ai enfin découvert qu'il serait préférable de se servir d'une mesure binaire soit en minimes ( ) soit en semiminimes ( )

ou bien [1] »

Prætorius raisonne juste, et pourtant ses conclusions demandent à être complétées. Tout d'abord, son exemple prête à confusion. Le quatrième pas étant syncopé dans cette mélodie, on pourrait croire que l'accent tombe ici sur le troisième. Or c'est précisément dans ce doute que réside toute la difficulté et l'intérêt du rythme. Supprimer la note du quatrième pas, c'est éluder du même coup le problème. Thoinot écrit au contraire :

Et Gervaise de même :

On voit ici les deux fractions du branle gay : Pas repos

et il est loisible de les interpréter musicalement. Cette interprétation dépend de la valeur donnée au quatrième pas, et deux hypothèses sont possibles :

1°. Si ce pas est le plus accentué de tous, nous aurons comme pour la gaillarde

ou C'est là une interprétation qui voulut, semble-t-il, s'imposer au XVIe siècle. Le branle gay dit Thoinot « se danse par deux mesures ternaires, en quatre pas et une pause [2] ». Et les hésitations de Prætorius viennent d'une conception semblable.

2°. Si le principe de l'égalité des pas prévaut au contraire, nous aurons ; avec accent naturel sur 1, sur 3 et sur 5. Ce qui se trouve logique, puisque le quatrième pas n'est pas un élan mais un arrêt, une finale. Donc les maîtres de 1650 rythmeront ainsi les quatre pas du Branle gay ou et Mersenne composera le branle gay de trois pas et non de quatre. Reste à associer à ce schéma le repos spondaïque qui termine l'ensemble du *pas* et lui donne son caractère d'ionique mineur. Les musiciens français usèrent d'un artifice ingénieux ; ils firent choix d'une mesure à six temps dont ils placèrent la barre entre le quatrième pas et le repos :

---

1 *Terpsichore*, Préface.

2 *Loc. cit.*

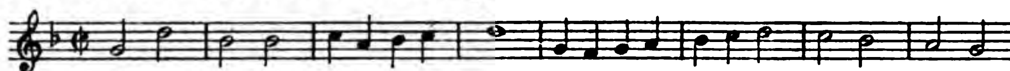
Ainsi mesuré le branle gay conserve son caractère essentiel 4+2 ; les repos, placés en tête de la mesure demeurent isolés et le mouvement général sautelant, précipité, ne peut jamais tomber dans la monotonie ternaire que l'école française de ce temps voulait éviter à tout prix.

BRANLE A MENER OU DE POITOU. — Voici pourquoi il portait ce nom : « Chacun mène le branle à son tour et le premier qui le mène quitte la main gauche et fait la révérence à la personne qu'il tient de la main droite ; et après avoir baisé la main il la reprend et mène le branle qui coule fort vite, et ayant fait un ou deux tours par la salle il quitte la personne qu'il tenait par la main afin d'aller chercher la queue du branle et de donner la main gauche à la personne qu'il trouve au bout. Sitôt que chacun a mené quelqu'un à son tour on se remet en rond pour danser les autres branles. [1] » Thoinot lui donne huit pas et un soupir, Mersenne de même, avec dix-huit mouvements ; le tout réparti en trois mesures à six temps ou six mesures à trois temps : ♩ ♩ ♩ ♩. ♪ ♩

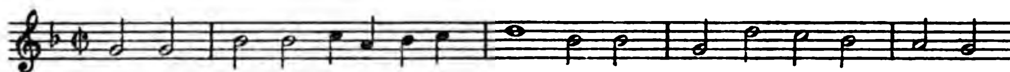
Ces indications, trop sommaires pour nous permettre de reconstituer cette danse, concordent en général avec notre manuscrit.

BRANLE DOUBLE. — Il ne faut pas le confondre avec le branle double ou commun du XVI[e] siècle. C'est *double du Poitou* qu'il faut entendre ici, c'est-à-dire une forme découpée du branle à mener. Gervaise et d'Estrée n'en font pas mention mais il est possible que Thoinot l'ait vu naître et ait voulu le désigner lorsqu'il écrit : « Aulcuns ignorants ont corrompu les mouvements du branle de Poitou lesquels je n'entends suivre, et vous en donnerai la tablature à la mode que je les ai autrefois dansés avec les bachelettes de Poitiers. [2] » Le double de Cassel diffère peu de l'a mener.

BRANLE DE MONTIRANDÉ. — L'origine de ce nom est incertaine. Thoinot, à propos du branle de Hautbarrois, dit à son élève : « Si ne laisserai-je à vous en donner une tablature sur l'air d'un branle de *Monstierendel.* [3] » Et Praetorius affirme : « ce branle de Montirandé prend son nom du maître qui l'a fait et inventé. [4] » Il est possible qu'un musicien de ce nom ait en effet existé et qu'il tirât lui-même son origine de cette région située entre le duché de Bar et la Champagne, où se trouve, près de Wassy, le village de *Montier-en-Der.* Le branle de Hautbarrois indiqué par Thoinot et le Montirandé décrit par Mersenne semblent bien avoir été une seule et même danse. Nous trouvons en outre chez Praetorius, sous le nom de *Montirandé* la même mélodie que d'Estrée et Gervaise nomment *Branle de Champagne*



Gervaise. L. V. II.



D'Estrée.



Praetorius N° XI.

Ce branle ignorait les subtilités rythmiques de ses congénères. Sa forme était binaire. Mais il se distinguait par l'importance qu'il accordait aux mouvements des épaules, des bras et aux trémous-
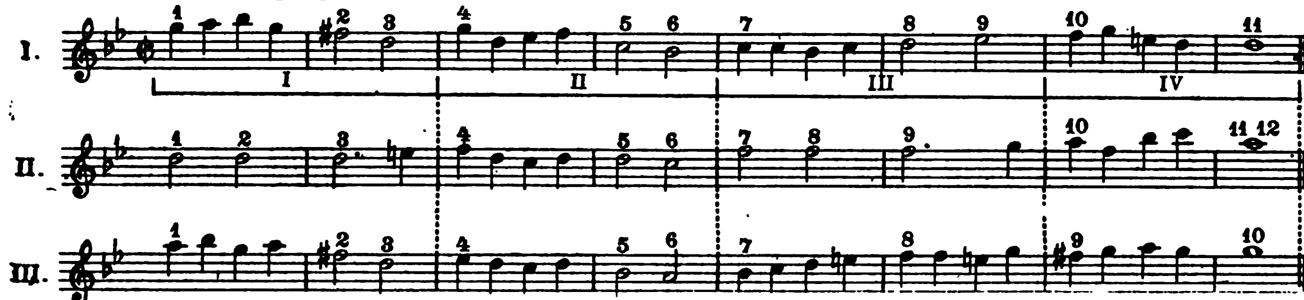
1 Mersenne. — *Loc. cit.*, p. 167.

2 *Orch.*, p. 79.

3 *Id.*, Mersenne écrit toujours Montirandé avec un accent aigu, et si Prætorius et le manuscrit de Cassel suppriment cet accent, de même que les symphonistes d'Outre-Rhin du XVII[e] siècle, c'est en vertu de la prononciation allemande qui le rendait inutile.

4 *Terpsichore*, Préface.

sements du corps. D'où sa mesure *légère*, que le danseur réalisait ainsi : « il sautait des deux pieds en gaignant du cousté gauche » puis « tombant sur le pied largy », sautait encore « et rapprochait ensuite le pied droit ». En un mot il intercalait un mouvement du corps entre chaque déplacement latéral des jambes, ce qui faisait dire à Thoinot qu'il « serait propre pour danser l'hiver afin de s'échauffer. » Primitivement le Montirandé comprenait trois reprises de quatre mesures chacune. Dans notre manuscrit cette trilogie persistera, mais dédoublée et subdivisée :



p. 43

Mersenne aura donc raison de dire : « Le bransle de Montirandé a 8 mesures, 16 mouvements, et est divisé en trois parties différentes de pas, dont la première en a 11, la seconde 12 et la troisième 10 [1] ». Cette division en trois parties montre combien le souci de mélanger le ternaire et le binaire inspirait alors toutes formes orchestiques, même les plus nettement rythmées. Thoinot n'appréciait guère le branle Montirandé. « Ce branle, dit-il, se danse par les valets et chambrières, et quelques fois par les jeunes hommes et damoiselles quand ils font quelque mascarade déguisés en paysans et bergers, ou qu'ils se veulent égayer privément ». Et peut-être le bon chanoine n'avait-il pas tout à fait tort. Les montirandés de notre manuscrit ont une allure de quadrille dont on devine la trivialité et qui annoncent certains flons-flons presque contemporains de nos music-hall. En 1650 le grand roi ne craignait pas de les admettre à sa cour.

Le montirandé nous conduit à la fin des branles proprement dits, et qui portent officiellement ce nom. Mais il est d'autres danses qui appartiennent à la même famille et doivent prendre place ici. « De tous les branles ci-dessus, remarque judicieusement Thoinot, sont dérivés et émanés certains branles composés et intercalés, entremêlés de doubles, de simples, de pieds en l'air, de pieds joints et sauts, quelque fois variés par intercalation de mesures diverses pesantes ou légères selon que bon a semblé aux compositeurs et inventeurs. Les joueurs d'instruments les appellent *branles de Champagne coupés* [2] ». De même Mersenne : « Il est à remarquer que l'on peut faire une infinité de branles sous chacunes de ces espèces et que l'on en peut ajouter tant d'autres que l'on voudra [3] ». L'imagination des musiciens pouvait en effet se jouer à l'aise dans les limites assez larges de ces formes rythmiques. Mais elle parait s'être bornée le plus souvent à grouper leurs variantes par un procédé qui rappelle celui de la rapsodie. De tous ces branles *coupés* et associés en mille manières, dès le XVIe siècle, un très grand nombre est certainement venu jusqu'à nous, grâce au vaudeville et à la chanson, mais un seul a conservé son rang et son nom parmi les danses : c'est la Gavotte.

GAVOTTE. — « Gavottes, dit Thoinot, c'est un recueil et ramazun de plusieurs branles doubles que les joueurs ont choisi entre autres et en ont composé une suite que vous pouvez savoir d'eux. [4] » Praetorius, Mersenne et le manuscrit de Cassel groupent les gavottes à la fin des branles

---

1. *Loc. cit.*, p. 160. Nous avons désigné les pas par des chiffres, sans être sûr que ce dispositif corresponde exactement à celui du temps. La seconde reprise paraît plus lourde que la première, la troisième plus légère.

2. *Orch.*, p. 74.

3. *Lot. cit.*

4. *Orch.*, p. 93.

et Rameau nous apprend qu'elles « se dansaient dans le même ordre que ceux-ci, et tout de suite après. [1] » D'Estrée et Gervaise ne les mentionnent pas. On ne sait au juste d'où venait ce nom. Mersenne toujours déconcertant écrit : « Gavotte, c'est-à-dire danse aux chansons. [2] » Praetorius est plus explicite : « *Gavotte ist ein Land darinnen eitel Bauren wohnen, von welchem dieser Dantz erst herkommen.* [3] » Une tradition recueillie par Huet, l'évêque d'Avranches [4], et généralement acceptée au XVIIIe siècle, voudrait que ce pays fut celui de Gap, dont les habitants se nommaient Gavots. Rameau s'accorde avec cette opinion. « La Gavotte, écrit-il, vient originairement du Lyonnais et du Dauphiné. [5] » Enfin dans certaines provinces le mot *gavaud* [6] signifie avoir les jambes arquées et cette locution s'appliquerait fort bien au pas de gavotte et à ses *grues croisées*. Quoiqu'il en soit, les gavottes, portèrent pendant longtemps les caractères du branle. « Elles se dansent, écrit Thoinot, par mesure binaire avec petits saults en façon de haut-barrois et consistent de doubles à droite et doubles à gauche comme les branles communs. Mais les danseurs découpent lesdits doubles par passages à plaisir, tirés des gaillardes. [7] » Ces passages, si l'on en croit Thoinot, formaient un véritable petit intermède avec promenade, baiser, bouquet, etc. Chez Mersenne, nous trouvons un scénario analogue. « Le sixième branle ou gavotte, après avoir été dansé une fois ou deux en rond, celui qui a commencé le branle à mener, fait la révérence à sa dame devant laquelle il danse seulement 8 pas; et lui ayant fait la révérence, il la remet en sa place et reprend la sienne; après que chacun a fait la même chose à son tour, on fait la révérence générale et chaque homme ramène sa femme au lieu où il l'avait prise pour danser. [8] »
La mesure de la gavotte est binaire. Elle se compose de deux pas et quatre mouvements. Si nous résumons en les comparant les théories du XVIe et celle du XVIIIe concernant la gavotte, nous découvrons trois caractères essentiels à cette danse: *plier, sauter, croiser*. [9] L'influence de la gaillarde et de son bondissement est ici très visible, mais transformée par l'oscillation discrète du branle. On reconnait ces trois phases principales dans les gavottes de Cassel, par exemple:



La gavotte est donc un branle dérivé, dont la virtuosité commençait à altérer le caractère. C'est avec raison qu'elle terminait la série des branles et en formait le dernier épisode. Car elle se tient sur la limite du genre auquel elle appartient par son origine mais qu'elle contredit par ses tendances. Michel de Pures a plaisamment décrit ce cycle de branles qui se succédaient toujours plus vifs et plus singuliers. « Le branle semble être plus propre pour les hommes que pour les femmes, écrit-il. Car s'il est un peu gourmandé par le premier qui est grave et sérieux, il est aussitôt emporté par le second où l'on ne fait que sauter, et par le troisième où l'on court toujours; et la Gavotte débauche bientôt toute la gravité qui peut se trouver dans les uns et dans les autres, et engage l'un et l'autre sexe à des agitations et à des secousses tout autrement vigoureuses. » Et il ajoute: « Pour ce qui est de toutes les nouvelles inventions, ces bourrées, ces menuets, ce ne sont que des redites déguisées, des jouets de maîtres à danser, et d'honnêtes et spirituelles philouteries pour attraper les dupes qui ont de quoi

---

1 *Maître à danser*, p. 51.
2 *Loc. cit.*
3 *Terpsichore*, préface.
4 *Traité de l'origine des Romans*, p. 124.
5 *Maître à danser*, p. 131.
6 Cte JAUBERT. — *Glossaire du Centre de la France*, 1864, in-4°.
7 *Orch.*, p. 93.
8 *Loc. cit.*
9 On sautait sur le pied qui portait le poids du corps. Ce changement de pied formait un *contre-temps* chorégraphique.
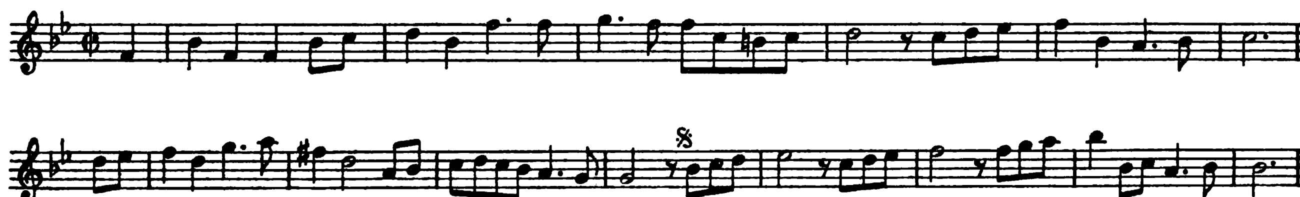
payer... Il s'est fait d'aussi jolies choses qu'il s'en pourrait faire et on se divertirait peut-être bien mieux aux vieilles danses qu'aux nouvelles. Le Sieur Lully ne durera pas toujours et ceux qui le suivront ne l'attraperont pas sans peine et peut-être point du tout. [1] »

Cette humeur se trompait. Les bourrées, les passepieds et surtout le menuet firent une fortune éclatante, à la ville et au théâtre. Ces danses, elles aussi, se rattachent aux branles ; c'étaient des rondes de pays quittant leur province au moment où le règne du branle allait cesser. « La bourrée vient d'Auvergne, écrit Rameau, les menuets du Poitou et de l'Anjou ; le passepied est la danse la plus en usage en Bretagne. [2] » Ce furent en quelque sorte des dérivés au second degré des vieux branles autochtones.

BOURRÉE. — La bourrée est inconnue à Thoinot, et Mersenne n'en parle pas. Cependant, Praetorius la cite, avec hésitation il est vrai puisque, mentionné dans le corps de l'ouvrage, son nom ne reparaît pas dans l'index. Czerwinski voudrait que la bourrée ait été dansée à Paris pour la première fois en 1587. [3] Le manuscrit de Cassel la place soit après les branles, soit parmi les autres danses. La bourrée est toujours restée une danse de caractère. Les *Chorégraphies* nous en donnent d'amples exemples. [4] Les clavecinistes français l'ont un peu dédaignée ; les étrangers l'ont admise volontiers. Il semble que son allure populaire l'ait empêché de se musicaliser.

PASSEPIED. — Le passepied ou trihory de Bretagne remonte au XVI[e] siècle, et figure déjà dans les *Navigations de Panurges* de 1557. [5] Vers cette époque, Thoinot l'apprit d'un « Breton qui demourait avec lui escollier à Poitiers. » Mais c'était une danse exclusivement bretonne, « peu ou point pratiquée en deça. [6] » Une curieuse lettre de Henri IV à Duplessy-Mornay nous indique qu en 1597 elle n'était guère en usage à la cour. « Je serai, dit le roi, le 16 du prochain à Blois sans faillir, bien résolu d'apprendre le passepied de Bretagne. [7] » Praetorius et Mersenne considèrent le passepied

1 *Id.*, 279 *et* 1834. — Lulli a du contribuer en effet à mettre en vogue ces danses nouvelles. Locatelli, dans son voyage de 1664 (*Paris-Picard*, 1905, p. 78), cite une chanson sur l'air de la *Bourrée de Baptiste.* De même le *Dancing master* de Playford, de 1665 (II, p. 51), contient une *Bore de Baptiste,* qui est peut-être la même :



2 Rameau. — *Maître à danser*, p. 131.

3 Traduction de l'allemande de l'*Orchésographie.* (Dantzig, 1878, p. 18).

4 Voir la *Bourrée d'Achille* mise en danse par Pécour. Les *Suites* d'Anet pour deux musettes contiennent une très aimable *Bourrée de Jean des Vignes.* (Paris, 1725).

5 *Voyages et navigations des isles inconnues* (Lyon, 1557). Nous y trouvons ce tableau d'un branle : « Les menestriers sonnèrent un branle auquel toutes ces dames se mirent à danser, et troussèrent toutes les robes et cottes par devant. Lors se mirent à faire gambades et souplesses de sorte qu'elles jetaient les pieds jusques au plancher. » (p. 53). Une autre description plus réaliste d'un branle campagnard se trouve dans le voyage de Locatelli en 1664 (p. 240) : « La seconde danse se composait d'hommes et de femmes qui formaient plusieurs cercles en se tenant par la main. Sans autres instruments de musique que ceux donnés par la nature, c'est-à-dire leurs propres bouches, ils tournaient et retournaient en frappant le sol du pied comme des chevaux qui battent le grain dans l'aire. Ce spectacle amusant était plus agréable de loin que de près, car une puanteur extraordinaire gâtait la fête. Nos compagnons entrés en grand nombre dans la danse avec l'épée au côté fesaient bien souvent tomber un de ces manants, qui, ne pouvant détacher les yeux de leurs samaritaines, laissaient les épées se fourrer entre leurs jambes, et l'on riait aux éclats de ces chutes. »

6 *Orch.*, 81.

7 *Journal de Lestoile.*

comme un branle. Le manuscrit de Cassel lui donne au contraire une place à part mais n'en cite qu'un exemple [1]. Dès la fin du siècle cette danse fut considérée comme une variété du menuet. « C'est un menuet dont le mouvement est fort vite et fort gai, dit Brossard. [2] »

MENUET. — On le dit originaire du Poitou et peut-être doit-on le considérer comme un petit branle *à mener* du même pays. Il en a la mesure ternaire, la démarche prudente, l'allure équilibrée et précisément l'unique menuet de notre manuscrit ressemble fort au branle à mener de la même suite. [3]

Ces trois danses, bourrée, passepied et menuet étaient en réalité plus voisines qu'on ne le croit. Leurs évolutions avaient un caractère commun et pour ainsi dire un même idéal. Elles ne cherchaient ni le saut, ni la posture gaillarde, non plus que le contretemps de gavotte. Elles interprétaient d'une manière raffinée l'oscillation des branles et s'ingéniaient à la réaliser en pliant et en élevant le corps alternativement, sans brusquerie. Le mouvement d'élévation s'obtenait en se dressant sur la pointe des pieds, les genoux tendus, les bras écartés, la tête haute, le poids du corps parfaitement équilibré sur la jambe d'avant. C'était là le principal attrait de ces danses, et déjà Thoinot recommande à propos du trihory ou passepied de «se tenir ferme sur les orteils[4] ». Le mouvement complémentaire sorte de *plié* adouci s'appelait *demi-coupé* et se décomposait ainsi :

1° Porter tout le poids du corps sur la jambe d'avant, rapprocher la jambe d'arrière et plier sous soi.

2° Passer aussitôt la jambe pliée en avant et se relever sur les pointes. Ployer et passer [5] d'un mouvement uniforme et noble et terminer en se soutenant sur le coup de pied raidi, tel était le secret de ces danses à la fois pompeuses et mignardes. « Le demi-coupé est la base et le fondement des différents pas », dira-t-on au XVIII[e] siècle. De fait, le pas de bourrée comprendra : un demi-coupé et plusieurs marchés sur les pointes ; le pas de menuet s'exécutera par deux demi-coupés et deux marchés ; celui du passepied par trois demi-coupés séparés par un marché. La similitude est donc complète, mais la variété dans le mélange de ces pas était presque infinie. Le seul, Feuillet, en 1701, cite soixante manières d'exécuter le demi-coupé dans le pas de bourrée. Et Madame de Sévigné décrivant un bal nous prouve jusqu'à quel point la fantaisie des danseurs compliquait l'apparente simplicité de ces évolutions « ... mais surtout ces passepieds, d'un perfection, d'un agrément qui ne se peut représenter ; point de pas réglés rien qu'une cadence juste, des fantaisies de figures, tantôt en branle comme les autres, et puis à deux seulement comme les menuets, tantôt se reposant, tantôt ne mettant pas les pieds à terre......» [6] Les huit bourrées, le menuet et le passepied de notre

---

1 On trouve dans le tome premier de Philidor, p. 2, un passepied qui doit dater du début du XVII[e] siècle.



2 *Dictionnaire*, 1695. Voir aussi Rameau, p. 104, et Magny, *Principes de chorégraphie*, (Paris, 1765), p. 126.

3 Le *Menuet du Poitou*, *Vaudeville*, des pièces de Danglebert (p. 62), est à signaler comme un type primitif de cette danse. Sur l'origine du menuet, voir : *Monatshefte d'Eitner*, (1901, n° 2, p. 39). L'expression *Minuita* ou *Sminuita* des tablatures de Fuger de 1562 (Bib. de Vienne, mss. 18821), correspond à notre *diminution* ou *double* ; on la retrouve au XVII[e] siècle, par exemple dans les *Arie diverse per il violino, allemande... sminuite e Toccate* (1635), de Nicola Matteis. Ce mot s'applique donc à un procédé de variation musicale plutôt qu'à une danse proprement dite.

4 *Orch.*, 81.

5 Déjà Thoinot indique le mécanisme de ce mouvement pour le trihory. Il prescrit de « remuer plusieurs fois les talons en observant de les tourner la dernière fois vers la droite, en levant au même instant le pied gauche en l'air ». Dans ce virage vers la droite, la jambe gauche s'ouvrait naturellement, et le pied gauche tourné très fortement en dehors tendait pour maintenir l'équilibre du corps à se placer devant la jambe droite. D'où ce passage en pliant.

6 *Lettre du 24 juillet 1689.*

manuscrit sont tous conçus d'après le principe de fléchissement et d'extension alternés que nous venons d'exposer. Tantôt l'oscillation se produit rapide, à travers la mesure qu'elle divise en tronçons égaux, tantôt, comme dans le menuet, l'inflexion est lente et remplit chaque mesure de son balancement symétrique. Les phrases mélodiques suivent ici des mouvements qui nous échappent et dont nous pouvons seulement pressentir l'allure générale. Parfois ces *dilatations* se terminent par une coda d'un rythme plus alerte C'est que primitivement il était d'usage de clore la cadence par un brusque mouvement soit demi-jeté semblable aux gavottes, soit *échappé*, ou les deux jambes, s'écartant en même, temps semblaient soudain défaillir. Mais ces vestiges du *contretemps* s'adoucirent grâce à l'usage des belles manières. Un demi-siècle après la rédaction de ce manuscrit, le menuet tout puissant avait atteint sa perfection dans la régularité ; déjà même cette perfection touchait à l'uniformité et commençait à provoquer l'ennui. « Le temps m'a tellement duré à voir danser les menuets que je suis allé me coucher, écrit en 1705, la duchesse d'Orléans. Je me disais à part moi que c'était sans doute à la prière des dévotes qu'on n'avait dansé que des menuets, pour que cela fit penser à l'éternité [1]. » Vainement on chercha le remède dans la figuration [2]. L'idéal même de ces danses et de ceux qui les avaient tirées des provinces pour les adoucir s'opposait à toute agitation. « Il ne convient pas à de grandes personnes de sauter et de se tourmenter dans les danses figurées, où ce n'est que mouvements doux et gracieux qui ne dérangent pas le corps de ce bon air qui est si fort estimé et usité par notre nation. [3] » C'est alors que réapparaissent les vieux branles sous l'aspect renouvelé des contredanses anglaises. A partir du mariage du duc de Bourgogne (1695), qui marque une date dans l'histoire de la musique française, on commence à reprendre dans les assemblées et à la cour même les danses *baladines*. L'esprit libertin de la Régence s'empara de ces quadrilles joyeux et turbulents où chacun retrouvait l'insouciante gaieté des branles *morgués et gesticulés*. Les maîtres gémirent. « Les contredanses introduites depuis peu, n'ont aucun dessein ni aucun goût, puisque c'est toujours les mêmes figures sans aucun pas assuré ; toute leur plus grande perfection est de se bien tourmenter le corps, de se tirer en tournant, de taper des pieds comme des sabotiers, et de faire plusieurs attitudes qui ne sont point dans la bienséance [4] ». Mais ce fut en vain. L'évolution séculaire qui avait transformé la basse-dance en branle, remit entre les mains de la contredanse l'héritage du branle vieilli.

Le manuscrit de Cassel appartient donc à l'époque du branle proprement dit. Pour lui, bourrée, menuet et passepied sont des nouveautés rares encore.

D. — *LA COURANTE*

Le menuet nous avait entraîné loin de Dumanoir. Les cinquante courantes du manuscrit de Cassel nous ramènent à lui. La vogue de la courante au XVIIe siècle fut immense. « C'est, écrit

---

1 *Correspondance*. — Elle écrit encore en 1710 : « Combien le prince royal (Frédéric-Guillaume de Prusse) a raison de n pas aimer les danses françaises ; c'est ennuyeux pour ceux qui dansent et pour ceux qui regardent. »

2 Le manuscrit de Cassel contient déjà une bourrée figurée.

3 *Maître à danser*, p. 107.

4 *id.* p. 108. L'apparition de la contredanse à la cour date de 1680 environ. La Bibliothèque Nationale possède en double un fastueux volume (ms. fr. 1697 et 1698) orné d'aquarelles, qui contient une méthode détaillée de la contredanse. Le maître de danse Landrin avait fait exécuter le premier de ces exemplaires en 1688 pour le dédier au grand roi. Nous lisons dans sa préface : « Ce fut il y a trois ans que j'allai en Angleterre pour choisir les contredanses les plus rares, dans la même école où le sieur Isaac d'Orléans avait pris celles qu'il avait apportées en France... je fis ce voyage afin de satisfaire l'envie qu'avait Madame la Dauphine... » Il y avait déjà vingt ans qu'en Angleterre Playford avait publié ses *Rules for the dancing of Country Dances* (1665, in-8o).

Mersenne, la plus fréquente de toutes les danses pratiquées en France. [1] » Et pendant longtemps les maîtres se souviendront avec attendrissement de l'époque « où Louis XIV, d'heureuse mémoire, dansait la courante ensuite des branles et lui donnait une grâce infinie. [2] » Entre 1610 et 1660 la courante joua parmi les danses, seul à seul, le rôle que les branles se réservaient parmi les danses de compagnie. Elle supplanta dans ces fonctions l'antique gaillarde et prépara la venue du menuet. Il ne paraît pas improbable du reste qu'elle soit née jadis du branle lui-même. Thoinot lui en attribue les caractères, c'est à dire un rythme binaire et l'oscillation des doubles et des simples. [3] Au XVIe siècle, certaine mélodie nommée, par Gervaise, *Branle courant*, reparaît chez d'Estrée sous le nom de *Allemande courante* et montre que dès 1550 le principe d'une danse de ce genre était admis. En 1600 il avait triomphé. Le recueil de Praetorius à côté d'un *Branle courant* de vieille forme, présente un grand nombre de véritables *Courantes*, tout à fait émancipées. C'est par conséquent dans la seconde moitié du XVIe qu'il faut placer le premier âge de la courante et chercher les débuts de son évolution future.

Dans la plaisante description que Thoinot nous a laissé de cette danse il est aisé de distinguer trois caractères essentiels :

1° *Obligation de sauter en marchant.*
2° *Faculté d'évoluer très librement en tout sens.*
3° *Tendance à la figuration « en forme de jeu et de ballet ».*

Une telle liberté d'allure devait bientôt porter atteinte à la régulière alternance des doubles et simples. Thoinot le constate avec humeur : « Les jeunes hommes qui ne savent ou n'ont point appris ce que c'est d'un double ni d'un simple, dancent à leur phantaisie et se contentent moyennant qu'ils retumbent en cadence, et en dançant tordent le corps lâchant la main à la damoiselle. [4] » En même temps que cette *phantaisie* s'épanouissait en attitudes incorrectes et contournées, le rythme s'assouplissait. Les temps forts s'accusant, l'égalité du ♩ ♩ faisaient place à l'inégalité ♩. ♪ [5]
Nous touchons ici à l'adolescence de la courante qui s'étend jusqu'à 1630 environ. Période d'essais, pendant laquelle cette forme orchestique *impatiens jugi*, se plait à toutes les audaces, et dont le *Fitz-William Virginal Book* ou les *Partite* de Frescobaldi nous présentent une image assez fidèle. Avec le règne de Louis XIII, la courante atteindra en France sa maturité, et son apogée avec le grand roi. Elle sera et restera « une course sautelante d'allées et venues » exécutée « sous un air mesuré par le pied iambique. [6] » C'est sous ce dernier aspect que le manuscrit de Cassel nous la présente.

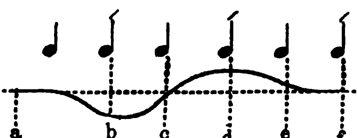
L'allègement de rythmique et l'iambisme introduit dans la courante pouvaient provoquer une transformation complète de l'économie de cette danse. Encore un peu et l'on allait écrire : ♩ ♩ au lieu de ♩. ♪ . Le principe de l'ondulation encourageait cette substitution ternaire. L'Italie et l'Allemagne s'y prêtèrent volontiers [7] La France s'y opposa nettement. Tant qu'elle a été dansée, qu'elle

1 *Loc. cit.*, p. 165.
2 RAMEAU. — *Maître à danser*, p. 110.
3 *Orch.*, p. 65.
4 *Orch.*, p. 66.
5 C'est ainsi qu'il faut entendre le rythme pointé dont parle Nicolas de la Coste dans sa traduction d'Apulée (Paris, 1648). « Derrière eux marchait un joueur de cornet qui chantait un air de guerre, entremêlant des pointes aiguës parmi ses sons graves, à guise d'une trompette, fesant mine de vouloir entonner une courante. » (p. 339).
6 MERSENNE. — *Loc. cit.*, p. 165.
7 Voir par exemple : la *Corrente de Byrd* dans le *Fitz-William Virginal book* (II 305) et une *Corante du roy* dans l'*Orgel tabulatur* de B. Schmidt (1577) : 

est demeurée un genre vivant et vivace, la courante française est toujours restée fidèle au rythme binaire. Sa cellule rythmique a toujours été : c'est à dire un groupe de deux notes dont la première formait anacrouse. Si son armature revêt ordinairement (et non pas toujours) le signe des mesures ternaires c'est parce que l'assiette de ses pas réclamait trois cellules successives se décomposant ainsi [1] :



et dont voici le graphique :



Chacune de ces cellules correspond à un double mouvement du corps qui commence sur le temps faible et se termine sur le temps fort. Peu importe que le corps s'élève ou s'abaisse, que le temps soit *levé* ou *frappé* ; la loi est toujours ici la même : l'accent coïncide avec le moment où l'effort s'achève. Nous voyons que les points maxima d'intensité sont représentés sur le graphique par les lettres *b* et *d*. Mais il faut remarquer que le corps témoigne d'un plus grand effort en se dressant qu'en s'affaissant. D'autre part le *plongé a b c* est un mouvement ininterrompu, tandisque la tension *c d e f* se décompose en deux attitudes séparées, par un arrêt du corps en *d*. Cette légère suspension, cette raideur de tous les muscles au moment où le corps se déplace par un épaulement donne précisément à la courante sa noblesse et sa gravité. Ce n'est plus le saut bouffon de la gaillarde, ni le jeté vivace de la gavotte, ni enfin le coupé adouci et fuyant du menuet, mais l'assurance autoritaire et somptueuse d'un geste vraiment royal. On sent ici la condensation de tout l'effort rythmique et ce point *d* est le plus important de tout le *pas*. Il s'en suit que le minimum d'intensité devra se placer immédiatement au point *e*, et que de tous les temps faibles, le cinquième sera le plus naturellement élidé ( ). Les notes 1 et 3 (*a* et *c*) pourront conserver leur valeur et si la première, qui est anacrouse, s'élide fréquemment, l'autre reste ordinairement invariable. C'est la preuve qu'il y a bien continuité de mouvement et d'effort depuis *a* jusqu'à *d*, et que le corps s'affaisse d'abord, pour s'élever ensuite avec plus de majesté. Donc la forme musicale la plus satisfaisante de ce tryptique chorégraphique sera [1] :
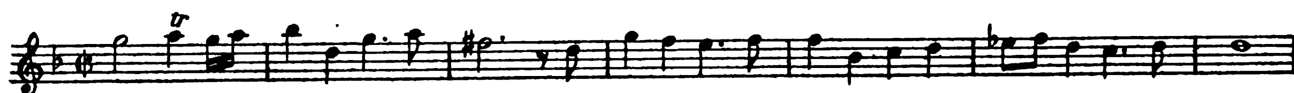


C'est là ce que nous appellerons le *Schéma normal* de la courante.

Le manuscrit de Cassel offre plus de 500 exemples de ce schéma et permet d'en étudier la morphologie. Nous examinerons rapidement : les formes ornées, les formes altérées, et les formes cataleptiques.
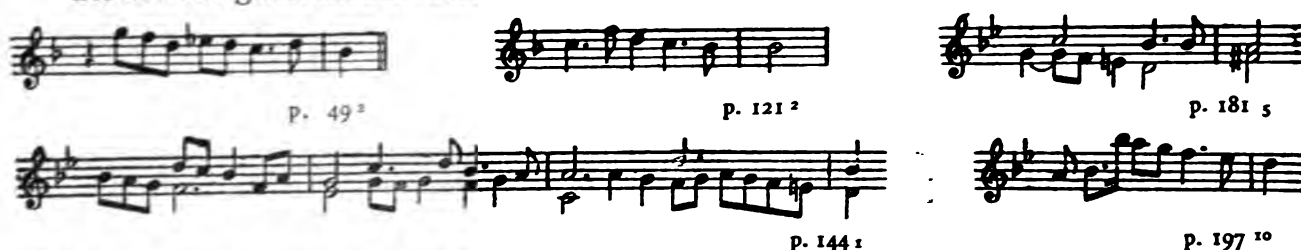
---

1 On pourrait (moins heureusement, sans doute), mesurer encore : ou

C'est ce que Mersenne entendait lorsqu'il écrit : « L'on peut néanmoins lui donner telle mesure que l'on voudra ». (p. 165). Nous verrons plus loin ces différentes formes. Une des plus curieuses interprétations du schema se trouve dans Lulli (*courante du Mariage forcé*) :

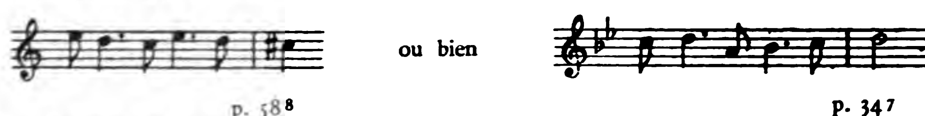


Les formes légèrement dérivées sont facilement reconnaissables sous leurs ornements mélodiques :
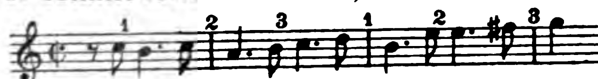


p. 49 [2] p. 121 [2] p. 181 5 p. 144 1 p. 197 [10]

Ces déformations peuvent devenir de véritables altérations. Parmi celles-ci nous trouvons fréquemment l'élision de la note qui devait occuper le point *c* du graphique :



p. 58 [8] p. 34 [7]

C'est en réalité la forme de la courante par cellules binaires juxtaposées. Et précisément le manuscrit contient un des plus curieux exemples de cette symétrie qui se puissent voir. La courante de Dumanoir p. 133 est écrite moitié à 3, moitié à 4 temps, selon que les trois cellules ont été considérées par l'auteur comme formant un tout, ou bien comme indépendantes :

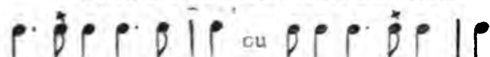


aurait pu s'écrire :



Mais la découpure serait moins nette à 6/4 qu'à 4/4

Une autre altération absolument opposée consiste à élider un des temps forts du tryptique :





p. 123 [10] p. 122 [11] p. 33 [7]

Cette tendance vers la forme ternaire proprement dite nous rapproche du mouvement de valse, cher aux maîtres allemands [1]. Mais c'est dans notre manuscrit une exception tout à fait rare, dont nous ne trouvons guère que les trois exemples ci-dessus. Les maîtres de Paris évitent autant que possible de s'engager dans cette voie qui les conduisait à la vulgarité d'une carrure facile.
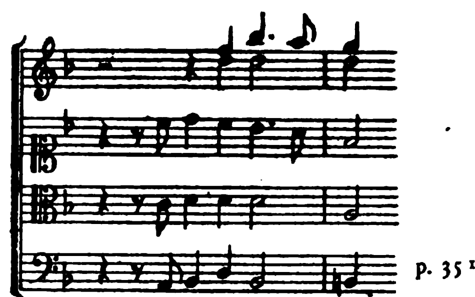
Comme tout mètre qui se respecte, le schéma des courantes connaît les abréviations catalepiques, dont la plus simple est la suppression du premier temps. Il est vrai cependant que la polyphonie rend ici l'analyse assez délicate. Le temps qui fait défaut à la mélodie est souvent remplacé dans une autre voix. D'ailleurs cette suppression est peu importante puisqu'aussi bien l'anacrouse se trouve déjà élidée à moitié. Toute autre est l'absence complète de la première cellule. Ici la modification est profonde puisqu'il ne reste du schéma que : 

A première vue les courantes de Cassel semblent user très largement de ce procédé. Mais il convient de se mettre en garde contre une illusion facile. De même que pour l'anacrouse, la partie déficiente peut se retrouver dans une autre voix :

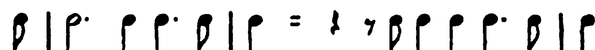
1 Ainsi STADEN (*Venus Krantzlein*, N° 23, 1610) écrira :



Ce qui fait disparaître complètement l'organisme du schéma.


p. 35 [1]
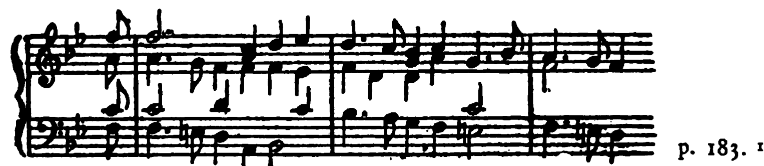
En outre, les courantes ne débutent jamais directement sur le premier temps d'un schéma. Elles font toujours entendre deux notes préliminaires qui ne sont autres qu'une cellule initiale isolée. Cette cellule anacroustique remplace souvent celle qui parait manquer :



Enfin — et ceci est capital — la place de la barre de mesure nous induit aisément en erreur. Car le schéma, peut s'écrire : 

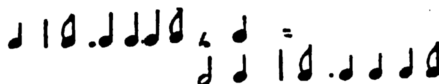
aussi bien que :

Mais comment alors le distinguer ? Ne voit-on pas en effet que la dernière cellule du schéma ainsi disposé va se confondre avec la première du schéma suivant ? De sorte que l'oreille et l'analyse hésiteront entre deux interprétations superposées. Par exemple :
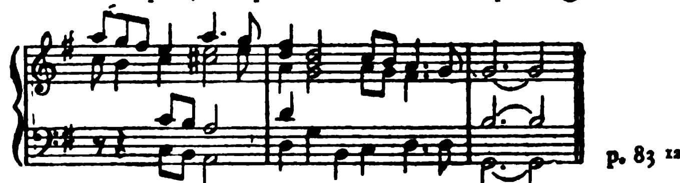

p. 183. [1]

L'ingéniosité des violons de 1650 s'est complue à réaliser ces croisements subtils, ces reculs ambigus, ces substitutions amusantes. Il semble qu'on ait voulu dissocier l'organisme cellulaire de la courante afin d'intervertir entre elles ces deux sections. La première cellule joue le rôle d'un organe interchangeable, formant à la fois anacrouse et coda. Elle représente la continuité de mouvement dont nous avons plus haut signalé le caractère ; elle en est l'expression musicale. Au moment où le talon se posait à terre, le corps poursuivant son ploiement, transformait la fin d'un pas en début du pas suivant. A cette flexion correspond très heureusement l'articulation qui unifie, qui équilibre le jeu des rythmes. C'est donc là une illusion voulue, une contradiction nécessaire, un flottement calculé.

Très nette est au contraire la forme cataleptique qui rétablit brutalement la précision et la raideur, en plaçant une note accentuée au moment ou les deux schémas se rejoignent, c'est-à-dire au point mort des deux rythmes :



Pendant cette syncope le corps reste « dans son repos, dans une situation avantageuse, attendant un temps pour reprendre un autre pas, ce qui donne beaucoup de grâce. » [1] Ce procédé est très fréquent :


p. 83 [12]

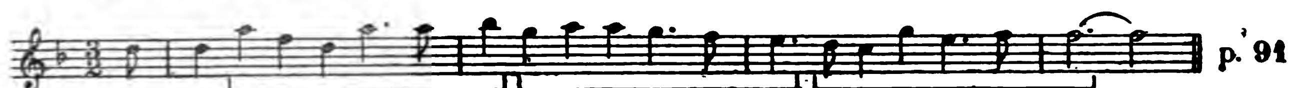
---

1 Rameau, *Maître à danser*, p. 120.

Grâce à ces modifications qui l'assouplissent ou le contrastent, le schéma de la courante est capable de se plier aux exigeances de la mélodie et de subir les lois de la symétrie musicale. Sa forme normale se prête tout naturellement aux groupements ordinaires par 2, 3, 4, 6 et 8. Ses déplacements cataleptiques fournissent les repos mélodiques, ménagent une certaine aisance au milieu de ce retour d'un même rythme. Leurs contours indécis conviennent aux intercalations dont le musicien se sert pour rompre la motonie et présenter des reprises de 5 ou 7 mesures. Enfin l'anacrouse initiale ♪ ♩ appartient tantôt à la phrase mélodique, et tantôt s'en sépare, créant une légère amphibologie qui n'était point pour déplaire aux contemporains de Mazuel. Pour s'établir au sein d'une courante la mélodie dispose donc de maints procédés rythmiques. Il lui est facile de gagner du terrain, soit en éludant ses périodes, soit en reculant leur position, soit même en intercalant entre elles des dérivations thématiques. Combien il est regrettable que nous ignorions totalement la chorégraphie de 1650 et la nature des évolutions qui inspiraient le compositeur ! Au temps de Beauchamps (1640-1670) le *chemin* de la courante avait la forme d'un *Z* ; plus tard, Pécourt lui donna celle d'un *S* ; Rameau signale ce changement comme un progrès dont le sens nous échappe, puisque nous ignorons l'ordre des pas. Le dispositif musical de chacune de ces danses en particulier est un résultat dont nous ne connaitrons sans doute jamais la cause occasionnelle.

Tout au plus nous est-il permis de comparer entre elles ces petites pièces et d'en classer les différents types musicaux. L'organisme des courantes de Cassel varie sensiblement ; il peut comprendre (en une même reprise) de 3 à 8 mesures, comme nous le voyons par le tableau ci-joint des dispositifs. (Voir *Appendice*).

Les reprises de trois mesures sont très normales :



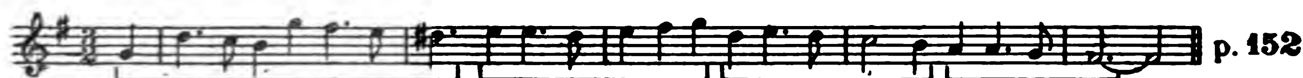
De même celles de quatre mesures. Cependant le mouvement mélodique s'évade ici parfois de la symétrie. Tantôt il répartit ses 30 temps en 10 + 10 + 10 :



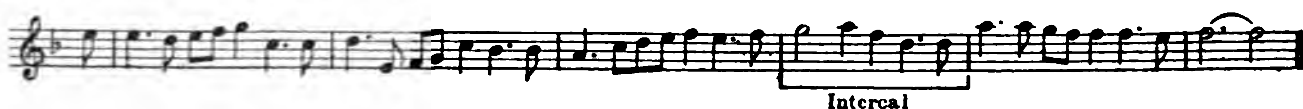
Tantôt il les divise en quatre périodes de 6 temps avec anacrouse et coda :



Ou bien il s'allonge curieusement comme dans la courante de Mazuel p. 152 : où nous avons



Les reprises à 5 mesures sont les plus fréquentes et forment à peu près la moitié de l'ensemble de ces danses. Elles comprennent presque toujours quatre périodes nettement mélodiques séparées par une intercalation, ordinairement placée entre la troisième et la quatrième mesure.



parfois aussi entre les mesures 2 et 3 :



ou 4 et 5 :



ou même en tête



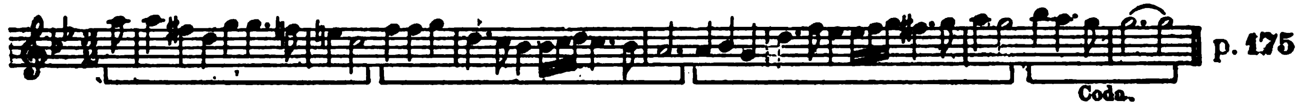
On remarque aussi dans ces reprises des formes irrégulières, telles



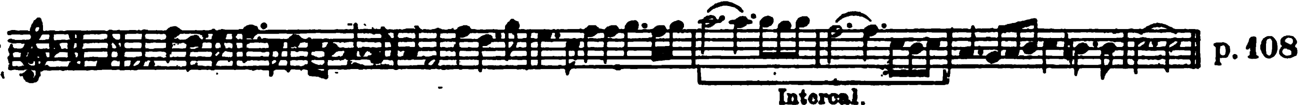


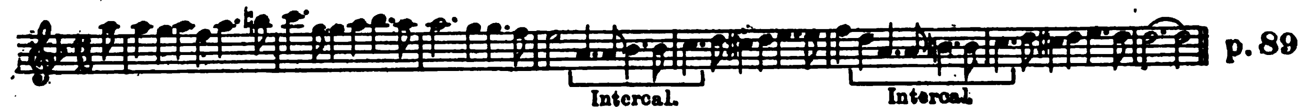
où le schéma se transforme ingénieusement.

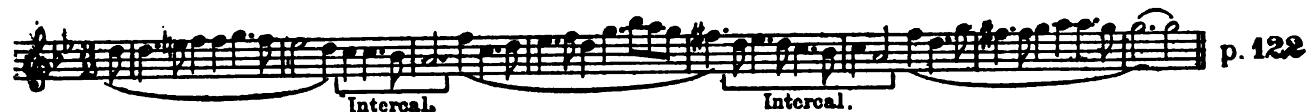
La structure des reprises à 6 mesures est généralement simple et se borne à joindre autant de périodes que de mesures. On trouve cependant quelques exceptions. Celle-ci par exemple :



Les reprises à 7 sont au contraire très irrégulières. Elles dissimulent leurs coupes mélodiques au moyen d'intercalations qu'elles disposent entre des groupes de plusieurs mesures :







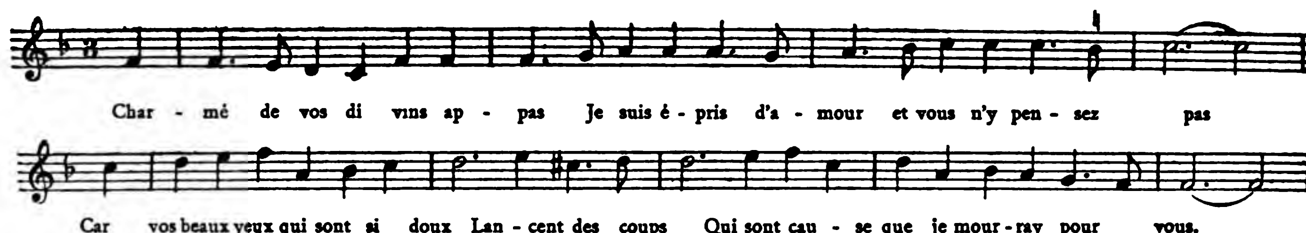
ou bien se plaisent à étendre la mélodie en périodes de longue haleine :



Des reprises à 8 nous ne trouvons que trois exemples (pages 55, 56 et 153) dont le plus curieux hésite entre différentes interprétations :



A tous ces exemples nous en ajouterons un autre qui ne vient pas de Cassel, mais qui présente l'avantage de joindre aux rythmes musicaux le mètre poétique. Il semble fait pour servir de modèle et résumer en lui seul différents types de courantes :



II

Il faut déclarer mon tourment,
Je ne veux plus céler la douleur d'un amant,
Qui ne saurait que par sa mort
Rompre l'effort
De la rigueur de son malheureux sort.

III

Au moins, escoutez seulement,
Ce que je vous dirai, je n'ai plus qu'un moment
Parlez, Philis, s'il faut souffrir,
Ou bien mourir
Puisque c'est vous qui me pouvez guérir.[1]

Tous les historiens qui se sont livrés à l'étude de la musique ancienne — n'auraient-ils approfondi que les *Suites* de Sébastien Bach — savent combien il est difficile de préciser le mélos d'une courante lorsqu'on ignore les lois de sa structure. Parmi les différentes formes défuntes de l'orchestique du XVIIe siècle, aucune, croyons-nous, ne demeure aussi éloignée de notre sentiment musical que celle-ci. Il faut une grande attention et comme une éducation de l'oreille pour suivre ces allures contractées, ces rythmes à double entente, ces mouvements dont la grâce molle est coupée de raideurs soudaines qui cambrent les pieds et figent les corps. On a comparé les évolutions de la courante aux ébats d'un poisson qui plonge, disparaît, et revient encore à la surface de l'eau. C'est bien là, en effet, l'image de la mélodie qui serpente à travers ces œuvres délicates, dans le demi-jour de leurs tonalités imprécises. Une étude d'ensemble sur la courante en Europe serait utile. Pour sa part, le manuscrit de Cassel fournirait une importante contribution. Il nous montre cette danse parvenue à son complet développement et cherchant sa perfection moins dans l'ampleur de ses formes que dans la complexité de leur raffinement.

E. *LA SARABANDE*

Bien que le manuscrit de Cassel contienne plus de trente sarabandes, cette danse mérite dans notre étude une place moins considérable que la courante. Peut-être même ne serait-ce point un paradoxe d'affirmer que celle-ci doit passer pour une variété de celle-là. La sarabande n'a pas encore été considérée comme une solution partielle et simple des problèmes rythmiques qui ont tourmenté la courante jusqu'au règne de Lulli. Cette hypothèse nous parait cependant rationnelle.

Prætorius ne connaît que la *Sarabande-courrant* de forme ternaire simple et gaie.[2] La sarabande était alors à ses débuts, Thoinot ne la mentionne pas et Czerwinski affirme, sans preuves d'ailleurs, qu'elle arrivait d'Espagne et s'introduisit en France en 1588[3]. Une légende veut qu'elle se soit d'abord montrée voluptueuse et presque lascive avant de passer pour la plus ambitieuse des danses. Il est à croire qu'elle subit simplement l'évolution naturelle qui transforma la gaillardise des Valois et lui substitua peu à peu l'élégance sévère du grand siècle. Mais, de toute façon, la sarabande demeura une interprétation de ce rythme à six temps que nous avons remarqué dans la courante et dans les branles. Le caractère particulier de cette interprétation consistait ici à

1 JEAN BOYER. — *Livre de chansons à danser,* 1642.

2 [musical example] N° 104.

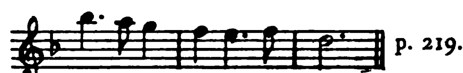
BOEHME. *Gesch. des Tanzes in Deutschland,* 1886, II, p. 123, cite assez incorrectement cette sarabande. Ajouter aux variantes la *Sarabande en forme de gaillarde,* de Danglebert. (Bib. nat. Vm7 1852. p. 44.)

3 Traduction de l'*Orchésographie,* p. 136.

juxtaposer les trois cellules, en élidant l'accent de la seconde, ce qui permettrait d'écrire ou Ce procédé était à la fois ingénieux et simple [1], il plaçait à la suite l'un de l'autre les deux rythmes, l'un ternaire et l'autre binaire , l'un normal, l'autre syncopé. D'ou une contradiction pompeuse qui se traduisait, dans le pas, par de grandes *tirades et glissades* solennelles et langoureuses. Nous trouvons dans notre manuscrit un grand nombre d'exemples de ce mélange des schémas *a* et *b*. Tantôt ils alternent régulièrement, tantôt ils se groupent deux par deux. Parfois celui-ci prévaut ou celui-là l'emporte. La mesure finale seule suit une règle fixe ; elle appartient au type *a* lorsqu'elle est précédée par une mesure de ce même genre. Ainsi :


p. 253.

Mais elle s'arrête sur le premier temps lorsque la mesure qui la précède est du type *b*. Exemple :


p. 219.

Ceci semble très logique. La cadence finale se conforme au caractère rythmique qui lui est transmis. Sa chute abandonnée, ou son brusque arrêt, résument les tendances qui ont prévalu vers la fin de l'œuvre. La forme *b,* rare au début du XVIIe siècle, parfois absente dans notre manuscrit [2], prévalut ensuite ; le contre-temps, affirmation de l'élément binaire, domine chez Haendel et chez Couperin [3]. C'est lui qui impose cette *grandezza,* cette tristesse désabusée qui tient justement de l'indécision des deux rythmes voisins, cette grâce tendrement convulsée qui ne se fait plus d'illusions.

F. *LA GIGUE*

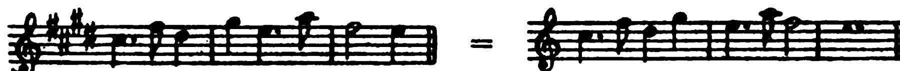
Nous ne trouvons que deux gigues dans le manuscrit de Cassel, dont une, incomplète du soprano, ne peut figurer dans la présente édition. La mode de la gigue doit dater, on le croit du moins, du milieu du XVIIe siècle. Ni Thoinot, ni Prætorius, ni Mersenne, ne parlent de cette danse qui devait prendre une place considérable dans la musique instrumentale. La gigue serait-elle d'origine anglaise ? Les allemands le prétendent [4] ; les anglais la croient italienne [5]. Il est certain qu'elle était admise à la cour de la reine Elisabeth comme le prouve le *Fitz-William book.* En France, les plus anciennes gigues qui nous soient tombées sous les yeux appartiennent à cette période où

---

1 La mesure à 3/4 rapprochait la sarabande du menuet, mais d'une façon toute extérieure et accidentelle. Dumanoir, gardien des bonnes traditions et de la belle danse, s'indigne contre les maîtres imprudents qui appliquent « des pas de menuet sur un air de sarabande ou de jaccone, sous prétexte que leur signe est dénoté sur une même marque, au lieu que les notes d'un menuet doivent être autrement coupées que celles d'une sarabande. » *(Mariage de la musique avec la danse,* p. 32).

2 Voir la sarabande du Landgrave de Hesse.

3 Par exemple : *Lascia ch'io pianga* de Rinaldo. Et dans Couperin : *Concerts royaux* (N° 4). Couperin est si bien emporté par la logique du rythme binaire qu'il termine en écrivant :
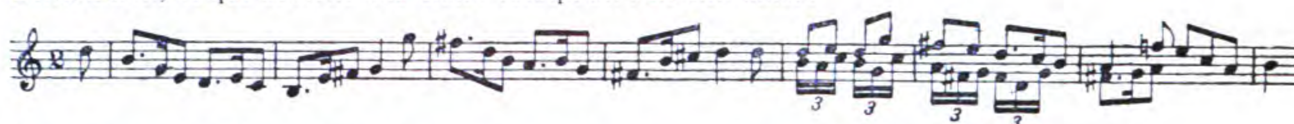


Il y aurait du reste à considérer ici l'influence de la chaccone et des *Follias.* Prætorius cite une *Spagnoletta* (N° 26) où se découvre déjà l'opposition des deux rythmes.
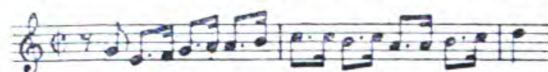
4 Voir Boehme. — *Geschichte des Tanzes.* I.

5 Grove. — *Dictionnary of music.*

les souverains anglais se montraient les hôtes assidus de notre Louvre, au début du règne de Louis XIV [1]. De plus, les ouvrages composés sous un influence anglaise comme la *Guitarre royale* dont Corbett rapporta les planches de Londres en 1669, marquent à l'égard de la gigue une préférence que nous ne trouvons pas dans les clavecinistes français contemporains. Tout porte donc à croire que l'Angleterre eut une part prépondérante dans le développement de cette danse précise, carrée, d'une gaîeté joviale très voisine de l'humour anglo-saxon. Le caractère essentiel de la gigue n'est-il pas, en effet, la brusquerie d'un rythme saccadé, solide et confortable ? On sent en elle une symétrie correcte, une raideur bien équilibrée qui contraste tout à fait avec la souplesse ondoyante des danses françaises. Cependant, elle aussi, compte parmi les formes orchestiques qui ont allié subtilement le binaire au ternaire. Mais elle résolut le problème d'une manière tout à fait nouvelle. Au lieu de combiner ou de juxtaposer ces rythmes, elle les *superposa*. Dans une mesure toujours nettement binaire, elle incorpora de mille façons les subdivisions ternaires. Sa vigueur, son entrain lui permirent de faire tourbillonner les triolets et les jambes tout en conservant la carrure inflexible qui lui était propre. Aussi le graphisme d'une mesure de gigue a-t-il souvent mis le musicien dans l'embarras. On connaît des gigues à 6/8, à 12/8, à 6/4, à 9/16, à 3 et à 4/4, à travers lesquelles la mélodie bondit et sautille légère et rapide, en conservant toujours son accentuation périodique de deux en deux. Telle, par exemple, cette gigue de J. Bull [2] devant laquelle il semble que le transcripteur ait eu un moment d'hésitation, et qui devient très claire lorsqu'on l'entend ainsi :



Telle encore la *Gigue pour l'espinette* qui date de 1650 environ [3] et qui commence par :

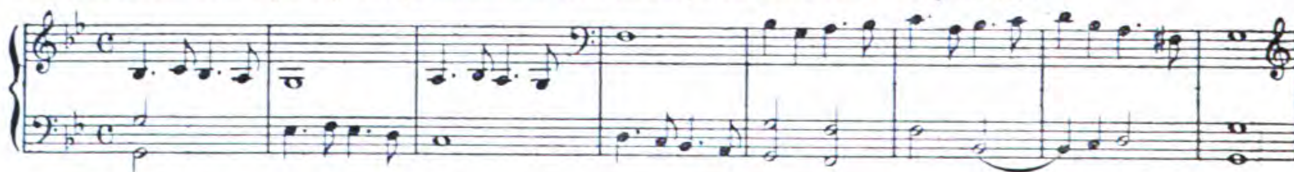


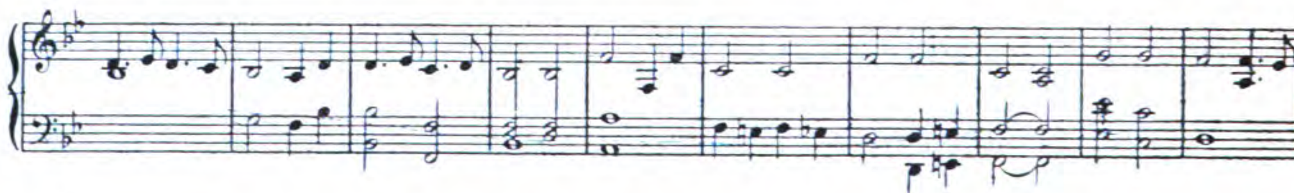
puis se continue par :
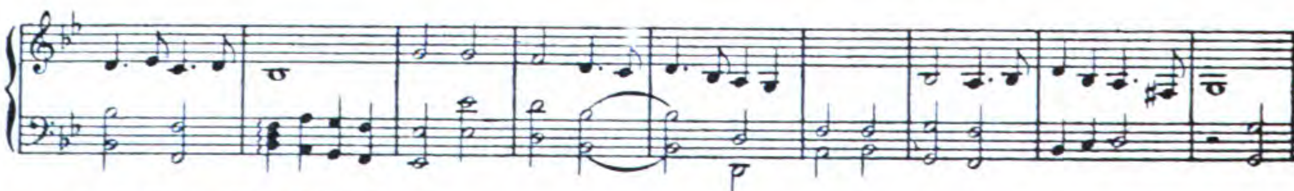


---

1 Elles se trouvent dans le manuscrit de luth de Schwerin déjà cité, et qui contient des œuvres de Pinel en grand nombre Nous transcrivons ici la *Gigue angloise*, qui montrera la verve mélodique du maître de luth du grand roi :







2 *Fitz William Virginal book*, II, 238.
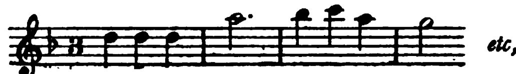
3 Bibliothèque de Munich, Mss. N° 1503 L.

ou bien encore la gigue à 9/16 de la quatrième *Partita* de Bach, simple extension figurée du type suivant : 

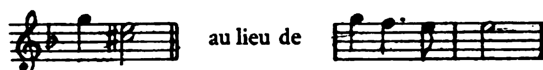
En réalité toutes les gigues appartiennent à une forme très simplement découpée mais dont le détail et le mélisme intérieur se complique intentionnellement. Tantôt cette complication s'inspire de l'intérêt polyphonique, et nous donne la gigue folâtre, amusante par le jeu de ses artifices et de ses arabesques [1]. Tantôt elle adopte un thème d'uniforme virtuosité et cherche à surprendre l'auditeur par la course ininterrompue de ses traits. Cette vélocité plaisait aux Italiens, puisqu'elle permettait de briller à peu de frais. Haendel a laissé un modèle incomparable de ce procédé dans la *Gigue en sol mineur* [2] et notre gigue en offre un exemple encore gauche.



La gigue termine la série des danses que renferme le manuscrit de Cassel. La liberté rythmique des ballets [3] et des pièces symphoniques ne relève plus de la chorégraphie. Signalons cependant la chanson française, *Französich Liedt*, page 193, qui prétend enclore dans une mesure à quatre temps une mélodie très franchement ternaire. Il faudrait écrire en effet :

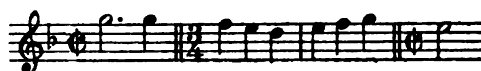


Est-ce erreur de copiste ou raffinement voulu ? Doit-on voir ici une nouvelle preuve de la prédominence du binaire chez les maîtres français ? La bizarrerie de cette coupe est encore accusée par la cadence de la deuxième période qui est :





Il est très possible que l'auteur ait voulu écrire :



ce qui serait assez conforme aux habitudes du temps. [4]

Ce dernier exemple à la suite de tant d'autres nous montre combien le rythme et la mesure sont souvent choses différentes en musique. L'un et l'autre se jouent dans l'œuvre sonore tantôt se prêtant un mutuel appui, tantôt s'évitant, s'opposant, se heurtant, pour se rejoindre enfin. Nous les avons vus s'accorder paisiblement dans les Branles simples, les bourrées et les gavottes, puis se dissocier dans les branles gais, et se plaire aux équivoques de la courante, aux oppositions de la sarabande, aux substitutions de la gigue. Pendant longtemps l'écriture fut impuissante à concilier ces impulsions capricieuses du rythme avec les exigeances d'un graphisme mesuré.

---

1 Moins partisans du contrepoint que les Allemands, les clavecinistes français du XVII[e] siècle se sont étrangement tourmentés pour assouplir la gigue au moyen de leurs agréments, Danglebert surtout. Il suffirait de supprimer ici quelques ornements, de brusquer un peu le rythme pour mettre à nu des formes que les auteurs ont expressément dissimulées et enveloppées. On voit combien il faut être prudent dans la réalisation des agréments, si l'on ne veut pas travestir les intentions des artistes qui les ont prescrits. On répond que les clavecinistes eurent tort et ont violé les lois du beau. Mais si cette violation constituait précisément un caractère essentiel de leur activité ?

2 *Pièces de Clavecin*. Livre II *(London)*. *Walsh*, p. 47),

3 Remarquer, dans le *Ballet de Stockolm*, n° 8, un curieux rythme de polka, ou plutôt d'*ostendaise*.

4 N'est ce pas François Richard qui écrit dans ses *Airs de Cour* (1637) :



Dumanoir et ses collègues de Cassel ont encore l'habitude de ne pas marquer les barres de mesure. N'étaient-ils pas guidés par un sentiment immédiat qui nous fait défaut ? Ils voyaient devant leurs yeux les pas et les attitudes corporelles expressives, principes du rythme, dont la mesure à son tour cherchait à préciser la symétrie. Entre toutes ces forces s'établissait un échange inconscient, un équilibre dont il nous est difficile de retrouver le secret. Le binaire et le ternaire se mêlent ici d'étrange façon ; les périodes et les mesures se multiplient au gré du danseur et du musicien. Et lorsque nous voulons, d'après les chorégraphies, suivre la fantaisie de ces évolutions, nous découvrons que ces *pas* se réduisent à quelques mouvements toujours les mêmes. Ce qui faisait le propre de ces danses anciennes c'était en vérité beaucoup moins la nature et le nombre de leurs mesures, que l'*èthos* particulier dont les danseurs savaient les animer. « Il est généralement parlant, dit de Pures, un certain mouvement qu'on est obligé de garder dans tous les airs de Ballet, et dans ceux de toute sorte de danse, surtout française. Je dis française parce que j'ai remarqué parmi les étrangers des mouvements bien plus lents et plus chantables. Les italiens qui ne dansent ordinairement que sur des guitares, et les espagnols qui n'emploient que des harpes, sont étourdis de la prestesse de nos violons, de ces chants, de ces tirades de l'archet à chaque demi-mesure ou à chaque note blanche ; et bien loin que les uns et les autres attrapent aisément en dansant notre cadence, ils suent sang et eau pour pouvoir donner même en chantant, ce mouvement enjoué et soudain à leurs chants et pour écouter une de nos cadences.[1] » De ce caractère indéfinissable dépendaient le mouvement mélodique et les coupes rythmiques de ces petits morceaux si heureusement conservés par la prévoyance d'un Landgrave. Il importe donc de pénétrer par delà les formes extérieures de la musique, auxquelles on s'arrête si souvent, jusqu'à ce sentiment intime qui les a inspirées, si nous voulons comprendre le principe et l'idéal de l'orchestique française du XVIIe siècle, et son évolution vers la noblesse et la gravité. Nous nous expliquerons alors le mérite et le rôle de ces *symphonies* naissantes, contemporaines de Corneille et de Benserade, agitées encore, et vacillantes, mais prêtes à se figer dans l'austérité des menuets ou bien à s'abandonner à la vulgarité des contredanses.



1 *Loc. cit.* p. 265.

CHAPITRE V

Morphologie



L'INFLUENCE des mouvements orchestiques sur l'art musical, tel qu'il nous apparaît dans le manuscrit de Cassel est capitale. A part quelques pièces, dont les textes ont pu être conçus pour les voix [1], toutes ces œuvres appartiennent à un style qui cherchait déjà son autonomie, en se laissant guider par la danse et les instruments. N'est-il pas naturel que la musique, renonçant aux images verbales, ait demandé appui aux attitudes corporelles ? Et, sans prendre part ici à la polémique si vive des origines de la sonate, ne peut-on prétendre qu'il doit, en principe, y avoir corrélation entre la danse et les instruments ? Le geste qui révèle les émotions et les mouvements de l'âme trace dans l'espace et dans le temps un graphisme dont le son peut tirer parti et qui sert tout naturellement de modèle au mélisme de la mélodie et à son rythme. Les Français ont toujours aimé retrouver dans leurs arts les effets de cette activité extérieure de ce *rêve qui agit.* Placés en face du problème de la musique pure, les contemporains de Dumanoir se sont instinctivement tournés vers la polyrythmie des évolutions chorégraphiques et l'on remarque chez eux un très curieux effort vers l'idéalisation, vers la mise en œuvre thématique de ces formes directement inspirées de la danse. Dans les *Allemandes,* et autres grandes pièces symphoniques du manuscrit, apparaissent, sinon les procédés, du moins les tendances qui permettront plus tard à la musique instrumentale de se développer, et dont le XIXe siècle assurera le triomphe. Cette dramatisation de l'élément sonore, cet émiettement des idées, ces combinaisons heurtées, ces motifs qui ont une personnalité capricieuse et falote, tout ce que les mélodistes réprouvent et que le style vocal condamne, ce qu'on appellera chez Beethoven *la musique baroque,* Mazuel et ses collègues nous en montrent l'essai bien timide encore. Faut-il se demander si une telle liberté d'allure n'était pas prématurée en 1650 ? Etait-il à propos de s'aventurer dans ce domaine mystérieux sans autre souci que celui de la nouveauté, sans autres guides que le goût du raffinement et de la préciosité qui s'admire ? En vérité, cette morphologie des grandes pièces de Cassel hésite curieusement entre la subtilité et la gaucherie. On ne saurait souvent, chez ces 24 violons, faire la part de l'intention et celle de l'inexpérience. C'est que leur art n'est ni assez profond ni assez sûr pour condenser solidement tous ces mouvements qui flottent capricieusement. De là une incertitude, qui alarmera sans doute le lecteur, et qui fait admirablement comprendre le succès d'un Lulli vers 1660. L'auteur d'*Atys* et *le plus grand roi du monde* semblent avoir été placés dans l'histoire comme Apollon dans la mythologie, pour réduire au silence les instincts fantasques qui s'agitaient, encore impuissants, dans l'obscurité du rêve, dans la nuit des intuitions vagues. Leur

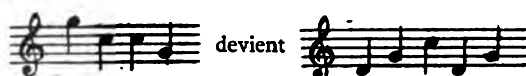
---

1 La *Sarabande italienne,* le *Libertas* et la *Chanson Française.*

mérite sera d'avoir fait triompher l'uniforme clarté du jour, c'est-à-dire d'avoir imposé à la musique un caractère de certitude, d'équilibre et une pondération définitive qui lui manquait. Il n'en est pas moins curieux de voir le principe de la polyphonie instrumentale posé par l'école française au milieu du XVIIe siècle.

A. *THÉMATIQUE* [1]

Le premier soin qui semble avoir présidé à la composition de ces pièces est celui de l'invention thématique. Prendre une idée mélodique et la plier au caractère d'une danse, ou de plusieurs danses, était depuis longtemps un procédé favori de la musique profane. Les violons de 1650 l'appliquèrent avec habileté et parfois avec une insistance qui les conduit bien près de la *Variation*. Les Branles de Brulard peuvent être considérés comme les modèles de genre. On voit ici une dizaine de petites pièces se développer en s'éloignant insensiblement d'un type mélodique exposé par le premier branle, et il faut admirer les dégradations imperceptibles qui transforment l'allure primitive de ce thème jusqu'à le rendre méconnaissable dans la bourrée finale. Le branle daté de 1668, construit sur la même donnée mélodique, se développe de même façon et nous présente des variantes nouvelles. Le graphique ci-contre permettra de suivre le jeu de ces transformations. La partie essentielle du thème n'est pas ni mais bien sorte de plainte qui s'élève et retombe mollement, donnant l'impression graphique d'une forme conique arrondie Il suffit de jeter les yeux sur ces courbes pour retrouver partout ce cône mélodique. Nous l'apercevons nettement dans le thème lui-même, puis, dans les numéros 1, 2, 3, 4, 8, 12, 14, 16, 18, où il se multiplie et s'accuse de différentes façons. Ce sont là des variantes simples ; on les reconnaît aisément soit à l'œil, soit à l'oreille. Remarquons particulièrement l'extension des courbes dans les branles à mener (2 et 12), leur oscillation rapide dans le joyeux Montirandé (4), et la symétrie parfaite qui donne tant de grâce au menuet. Mais voici des formes plus détournées. Elles proviennent d'un renversement partiel du thème, très visible au numéro 11 :



Ce changement de direction se manifeste dans les courbes graphiques par l'importance accordée à la

---

1 Nous nous servirons dans toutes ces analyses de la notation riemanienne, dont nous rappelons brièvement le mécanisme :

	Majeur	Parallèle	Semi-Tonal	Mineur	Parallèle	Semi-Tonal
TONIQUE :	+T	Tp	Ts	°T	°Tp	°Ts
SOUS-DOMINANTE :	+S	Sp	Ss	°S	°Sp	°Ss
DOMINANTE :	+D	Dp	Ds	°D	°Dp	°Ds



Thèmes

des

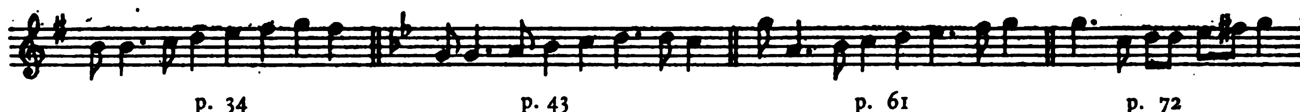
Branles pages 73 et 99



partie ascendante du cône. Dès le numéro 2 il apparaît, timide, puis s'affirme (6 et 7), et devient tout-puissant en 11 et 15. Parfois il y a comme une lutte égale entre les deux orientations et la ligne se maintient voisine de l'horizontale. Par exemple dans la gavotte (13) : si l'on excepte la seconde mesure, qui est une intercalation utile à la symétrie orchestique, on voit que la mesure *1* forme la première partie d'un thème *sol-ré* descendant, tandis que les mesures *3* et *4* sont le renversement de ce thème *ré-sol* ascendant. D'où amoindrissement de l'amplitude des courbes et aplatissements du cône mélodique. L'idée musicale qui soutient ces deux suites est une des plus fécondes du manuscrit [1]. Nous la retrouvons dans une courante p. 57, dans le *Ballet des Inconstants*. Elle transparait dans la grande allemande de Mazuel (p. 9), dans toutes les pièces de cette première suite, et ça et là dans différents branles. Il faut lui opposer un thème assez fréquent aussi, d'allure ascendante et fière :



Enfin une idée modeste et peu brillante mérite encore attention. Elle unit agréablement la tonique à la dominante :

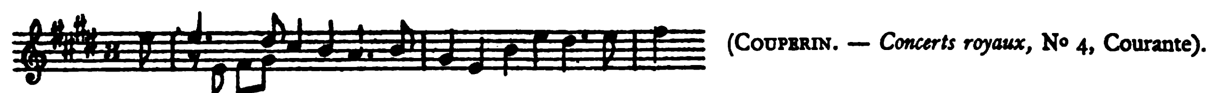


Ce sont là comme on le voit véritables idées thématiques, susceptibles d'amplifications, de transformations et tout à fait propres au style instrumental. Les phrases mélodiques formant un tout sont plus rares. On les trouve de préférence dans les œuvres étrangères telle la *Courante* de David Pohle et l'*Allemande* de Dresen dont le mélisme s'abandonne mollement ; ou bien encore dans quelques allemandes dont l'origine est inconnue mais dont les données sont évidemment

---

1 Et des plus appréciées par le siècle tout entier :

 (Couperin. — *Apothéose de Corelli*, N° 10.)

 (Couperin. — *Concerts royaux*, N° 4, Courante).

 (Bach. — *Suite anglaise*, N° 1).

 (Le Roux. — *Pièces*, 1705).

Comparer aussi la bourrée la *Christiana* avec la *Mariée* de Lulli :

(Chorégraphies) 

ou l'allemande p. 183, avec celle de Corbette (*Guitarre royale*, p. 83.) :
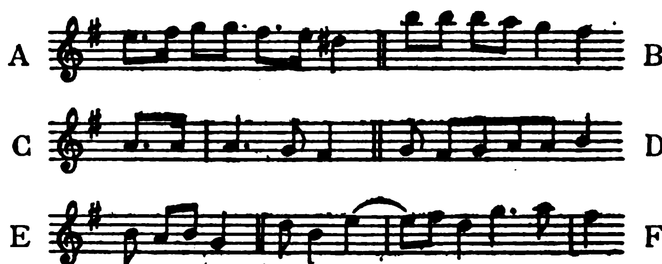


la seconde idée mélodique du Branle (p. 99) et le thème du *Voyageur* de Siegfried ; enfin le début du *Ballet des Inconstants*,

et  (*Hænsel et Gretel, p.* 62).

des emprunts faits à la polyphonie du XVI[e]. Tel et surtout d'allure presque grégorienne, qui devient entre les mains d'Herwig une amusante bouffonnerie.

Malgré la similitude d'école et de style les différentes nationalités musicales conservent ici leurs droits. L'italien Lazzarini écrit (p. 147) une allemande ou l'on reconnaît aussitôt la suavité un peu sensuelle et le tour de main expérimenté d'un compatriote de Rossi et de Frescobaldi. Aucune pièce de ce recueil n'est d'un sentiment mélodique aussi aisé, aussi parfaitement équilibré dans ses proportions exiguës. Par contre la sarabande du Landgrave Guillaume évoque l'idée d'un choral affirmatif et claironnant. Sa mélodie à la Hans Sachs, franche, austère et quelque peu luthérienne proteste contre la *Sarabande du roy* qui la suit et qui lui oppose une grâce souriante. Le contraste est parfait entre cette religiosité condensée et cet abandon mondain, entre ce parti pris de simplicité salutiste, et cette recherche des attitudes galantes. Les pièces françaises se reconnaissent à ce goût du mouvement compliqué, qui rompt et fractionne la ligne mélodique. Même dans les œuvres très nettement idéalisées, comme l'*Ouverture de G. D.*, le sentiment d'une action presque dramatique est encore très sensible. On croirait entendre quelque pantomime dont le livret nous échappe. Mais considérons la grande allemande de Mazuel qui ouvre le recueil. Le thème très court est :

et produit rapidement un certain nombre d'idées accessoires



qui tantôt sur la tonique, tantôt sur la dominante soutiennent l'intérêt de la première reprise. Vient ensuite une seconde partie formant ce que l'Allemagne nomme si bien *Durchführung* [1], sur la dominante et la sousdominante. De nouvelles déformations aux tendances ascendantes



se mêlent aux variantes connues et finissent par s'emparer de toutes les voix en un strette assez court que termine une modulation ou plutôt un flottement harmonique. Nous remontons alors des tonalités relatives (Tp) jusqu'au ton principal par une grande marche mélodique. Conclusion ample qui devait faire son effet il y a deux cent cinquante ans. N'est-ce point là en trois pages le résumé de bien des œuvres symphoniques ? Exposition, sujet et contresujets, travail des thèmes, strette et péroraison, on reconnaît ici les éléments essentiels des formes instrumentales postérieures.
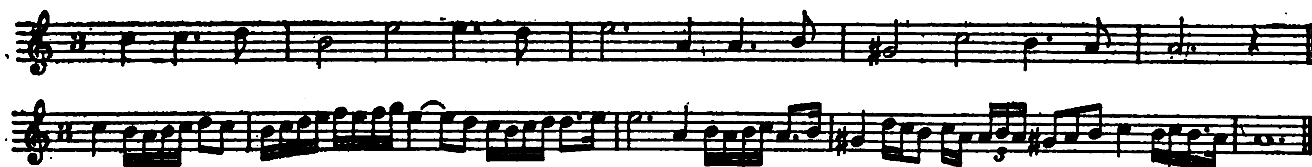
Encore nous manque-t-il pour apprécier complètement le dessin mélodique de cette morphologie une connaissance certaine de l'*ornementation*. On sait qu'il n'est pas de question plus délicate que celle qui touche aux ornements de l'ancienne musique. Lors même qu'ils sont marqués dans les éditions originales, les *agréments* provoquent des polémiques. Un point cependant reste hors de doute : les instrumentistes et les chanteurs du XVII[e] siècle ont considéré comme une ressource féconde de la technique musicale cette habitude d'assouplir la mélodie en brisant de mille

1 En Français : *Travail des Thèmes.*
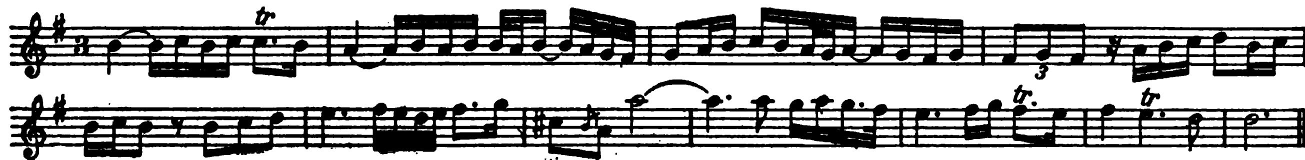
façons ses contours. Mersenne compare les *embellissements* aux rayons de la lumière, et avoue qu'on peut les varier à l'infini « n'y ayant rien de tellement réglé en ce qui dépend de l'opinion et de la fantaisie des hommes que l'on y puisse toujours ajouter. » Et peut-être, sous le jugement spéculatif du bon Père, se cache-t-il un raisonnement auquel il faut prendre garde. La mode des ornements surajoutés ne s'explique pas seulement par la vanité du virtuose, encore moins par la nature de tel instrument, bien que le clavecin ait contribué à l'établir. Ne reposerait-elle pas sur le goût de la libre fantaisie dont l'artiste a toujours été jaloux et à bon droit ? Ne serait-elle pas une feinte, un moyen de lutter contre la stylisation trop rigoureuse des formes artistiques, un artifice pour sous-entendre ce que l'école n'autorisait pas et pour rétablir au nom de la frivolité et du caprice ce que la théorie aurait voulu condamner ? Depuis que prévaut en notre Occident la doctrine de l'imitation de la nature et son malheureux objectivisme, la musique n'a pu se développer que par la ruse. De nos jours encore toute nouveauté est une *licence*. Licence par rapport à quel dogme idéal ? Personne ne le sait. Mais il en est ainsi. La *musica ficta*, le système des agréments cabalistiques ou supposés, et tout notre enseignement moderne officiel, s'inspirent de la même dissimulation, de la même crainte de se trahir. L'artiste cherche hors de lui une norme dont les maîtres ont soi-disant le dépôt sacré. Tout ce qu'il ajoute personnellement est considéré comme une déformation, une altération, tolérée, subie, mais illégitime. Comment ne voudrait-on pas que ce partage entre la régularité et l'arbitraire, entre le définitif et le provisoire ait influé sur le graphisme musical ? Le musicien du XVIIe siècle se livre pour ainsi dire en deux fois au public. Il donne d'abord ce que tout le monde peut et doit accepter, puis son interprétation particulière ; procédé évidemment contestable mais dont toute la responsabilité retombe sur l'esthétique naturaliste. En 1650 ce sont précisément les praticiens comme Lambert, comme Moulinié qui décident de Gouy à retrancher les ports de voix et les liaisons qu'il avait marqué dans ses airs « en faveur de ceux qui ne savent pas chanter ». Chanteurs et musiciens eux-mêmes ils voient les dangers de cette initiative imprudente, qui réduirait encore l'indépendance de l'interprétation. Ils connaissent trop la tyrannie de l'écriture et de l'école pour laisser agrandir le domaine où elles s'exercent. Conformez-vous, disent-ils à leur collègue, « aux autres airs qui pour l'ordinaire s'escrivent *simplement*, laissant à chacun selon sa disposition la liberté de faire ce que bon lui semble. [1] »

Quelle fut en tout ceci l'opinion de nos violons ? Mersenne cite [2] quelques mesures d'une *diminution* pour montrer le procédé en usage vers 1630. (Voir *Appendice*.)

Un peu plus tard, Joseph de la Barre [3] écrira :



Et plus tard encore, le flûtiste Michel de La Barre [4] imitateur de Marais et de Sainte Colombe:
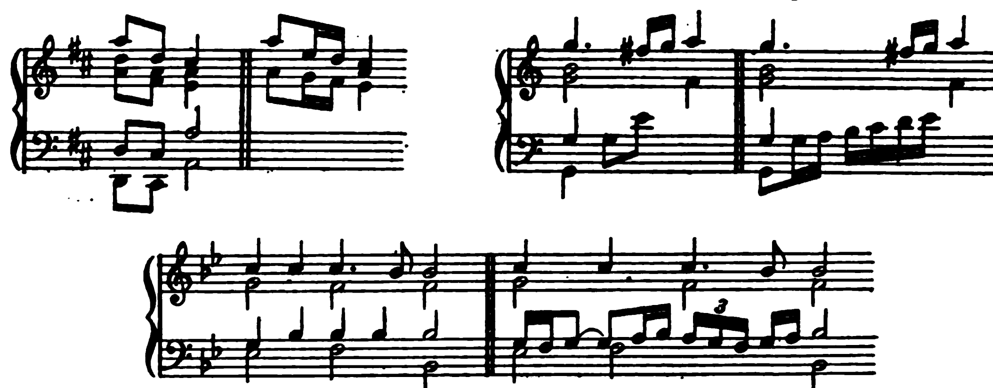


1 J. DE GOUY. — *Airs à 4 parties*, Paris, 1650.

2 *Livre IV, des Instr.*, p. 188.

3 Joseph Chabanceau de Labarre, organiste du roi, mort en 1678. *Airs à 2 parties avec les seconds couplets en diminution*, 1669.

4 Les *Pièces de Flûte*, dont nous tirons cet exemple (Paris, op. IV) ont paru en 1703. Mais Michel de la Barre, élève et collègue de Philebert et de Descosteaux appartient encore à l'école de 1660, comme Le Roux, Philidor et quelques autres instrumentistes que l'opéra ne parvint pas à éclipser totalement. Ses diminutions sont dans le goût des anciens *doubles* dont Lulli avait horreur et qu'il s'appliqua à faire disparaître de la musique française.

Le manuscrit de Cassel prescrit fort peu d'ornements. Nous remarquons seulement çà et là quelques signes comme ceux-ci qui indiquent problablement une liaison de deux en deux notes. Le jeu français paraît en effet s'être plu aux *tic tac* des petits coups d'archets, « enlevés et tout en l'air, qui tiennent si fort du pincé du luth et de la guitarre. [1] » Ces indications rappelaient donc à l'exécutant qu'il devait unir et fondre ensemble un groupe de notes. Nous trouvons encore des dispositifs qui réclament certainement un trille ; mais point de mordants, de coulés, de pincés, de ports de voix ; point d'embellissement en un mot. Nous n'en conclurons pas que ces mélodies ont toujours été exécutées comme nous les avons sous les yeux. Bien au contraire. Cette absence d'ornementation qui souvent ici paralyse la vie musicale suppose une pratique assez libre. Certaines duretés et plus d'une rencontre fortuite ou cruelle s'explique lorsqu'on admet çà et là quelques adoucissements laissés à la discrétion du musicien. Par exemple :



Comme le dira fort bien *l'illustre Monsieur de Baccilly* : « Tel air paraît bizarre pour les notes, qui par le moyen de l'art de bien chanter, et des ornements qu'on y ajoute, devient non seulement naturel et familier, mais même si agréable que l'on ne peut se lasser de l'entendre [2] ». Le schéma s'anime alors et prend vie. Toutefois la liberté de l'interprétation se trouvait fatalement limitée lorsque la musique prêtait son appui à la danse. Cette limitation constituait justement un des aspects du problème de l'exécution. « Je désire, écrit de Pures, que les violons soient bien concertés et bien sages dans le ballet. Car quand la main est sans guide, ou quand le caprice la conduit, tout aussitôt l'habileté se débauche et s'efface, et mille coups d'archets égarés et extravagants font des agréments forcés et jettent ceux qui dansent, ou dans des contretemps imprévus, ou bien tout à fait hors de cadence. Le poète, ou celui qui a la direction du ballet, doit prendre un soin exact de faire jouer note pour note l'air du ballet, sans y permettre ni redouble ni batterie qu'alors qu'on ne danse point ; car aussitôt que l'entrée est commencée la gloire du violon n'est plus qu'à jouer juste de mesure et de mouvement sans vouloir affecter ni passage ni diminution, parce que vous ne sauriez prendre ou dérober si adroitement un temps pour faire votre batterie que vous n'interrompiez en quelque façon le train de celui qui danse, et que ce moment suspendu ne fasse un notable mécompte parmi les gens de la meilleure oreille. Il y en a toutefois d'incorrigibles et qui, éblouis de la vitesse de leurs doigts, ne regardent plus aux pieds du danseur ni au ballet [3]. » Naturellement les solistes, qui voulaient faire *chanter* leur instrument ou leur voix s'inscrivaient contre ces prétentions. « Il y a des critiques, répond Baccilly, qui ne veulent pas qu'on donne à ces chansonnettes une mesure plus lente, et qui trouvent qu'elles sont faites précisément pour la danse. Mais je suis d'avis qu'on les laisse danser tant qu'il leur plaira, pendant que ceux qui aiment le chant trouveront que

---

1 Hubert Le Blanc. — *Défense de la Basse de viole*, 1740, p. 22.
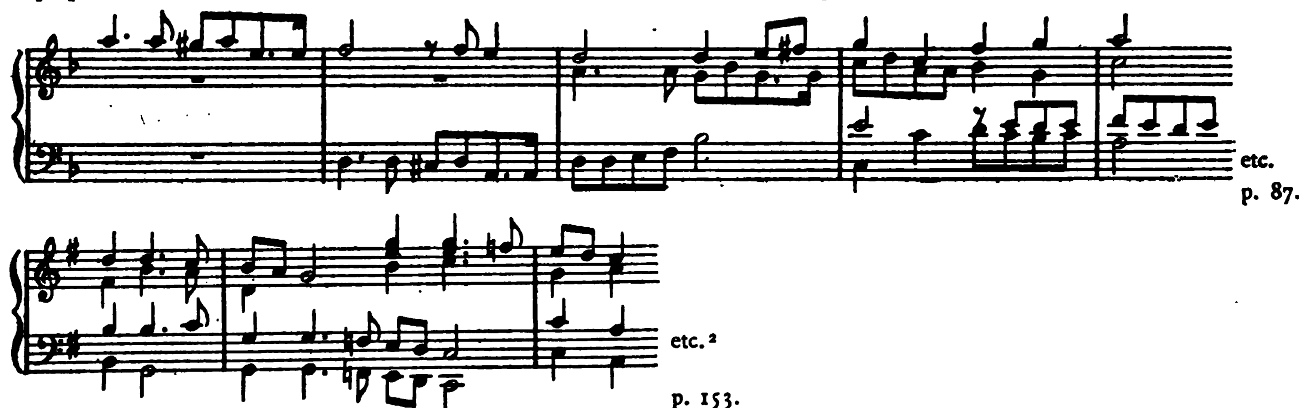
2 *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*, Paris, 1678, p. 101.

3 *Loc. cit.*, p. 275.

les ornements qu'on y ajoute enrichissent extrêmement ces petits airs... Il ne faut pas, dis-je, blâmer ces manières d'exécuter et dire mal à propos comme font mille ignorants que l'on ne pourrait pas y danser ; comme si c'était l'intention de celui qui les chante de les faire danser et de leur servir de violon [1]. » Les *airs de mouvement* oscillaient ainsi entre les prétentions des virtuoses et les exigences des chorégraphes, entre le concert et le bal. Il n'était pas aisé de satisfaire ces tendances en une même réalisation musicale, de charmer l'auditeur sédentaire et le danseur qui évoluait. On s'explique la réserve des compositeurs. Le plus simple n'était-il pas, en effet de livrer au public des esquisses légères, des ébauches précises mais nues. C'est sous cette forme que nous est parvenue la musique des violons du roi dans le manuscrit de Cassel. La sobriété de cette morphologie n'est pas pauvreté, mais réserve, imposée par des obligations esthétiques et matérielles.

B. — *POLYPHONIE*

Dans ces conditions la polyphonie, c'est à dire l'indépendance de toutes les parties nous apparaîtra quelque peu sommaire. Les quatre ou cinq voix de ce manuscrit ont cherché à sauvegarder de leur mieux les intérêts de l'harmonie, de la mélodie et du rythme, avec les moyens dont la thématique de cette époque disposait. Ces efforts sont tout au moins méritoires. Les grandes pièces comme le *Testament de Belleville*, l'*Ouverture de G. D.*, et surtout les allemandes, marquent un continuel souci de présenter au public des œuvres *travaillées*. Un germain comme Herwig poussera naturellement plus loin que ses collègues de Paris, le goût de l'intrigue contrepointique. Sa pièce de la page 172 est un véritable canon amusant et spirituel. Mais Mazuel, De la Croix et plusieurs autres, se piquent aussi de manier l'imitation serrée, comme par exemple :
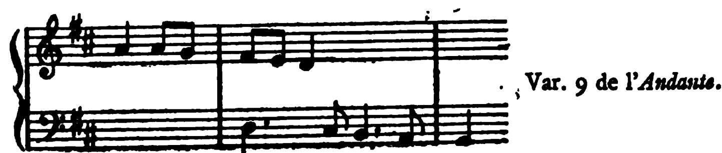


N'attendons pas toutefois chez eux un parti pris d'artifices de contre-point. S'ils font évoluer leurs thèmes dans les différents registres, s'ils contrarient les mouvements mélodiques, s'ils procèdent par augmentation ou diminution, s'ils donnent un rôle aux voix intermédiaires, c'est pour assurer l'intérêt général de l'œuvre et non pour faire preuve de telle ou telle habileté technique. On devine chez eux le désir confus d'appliquer à leur art instrumental les effets de la polyphonie vocale, mais en les transformant, en les adaptant à la liberté d'expression que réclame la musique pure. Ils pressentent et cherchent avec gaucherie un style qui joigne l'impersonnalité des instruments à l'autonomie des voix. Ils disposent leurs éléments sonores suivant une perspective nouvelle, fondée

---

1 *Loc. cit.*, p. 107-108.

2 Comparer à Mozart : *Recueil de sonates de piano*, de 1777. (VII).



sur l'inégalité de toutes les parties et différente par conséquent de celle du *chœur* où les voix sont égales par définition. Ce qu'ils voudraient atteindre nous le savons aujourd'hui après deux siècles. C'est l'équilibre instable des forces musicales, impulsives et obéissantes, s'agrégeant, se heurtant, s'annihilant, s'unissant en froissements incestueux, sans qu'on puisse distinguer l'accompagnement du chant, la polyphonie de l'harmonie. C'est ce que Victor Hugo appelait d'un mot frappant : l'*informe hurlant*. Il y a là un bien curieux moment dans l'histoire de la symphonie française. Entre la polyphonie de 1630 [1] encore simple et presque note contre note, et l'homophonie réalisée par Lulli, se placent les essais de Constantin, de Dumanoir et autres violons ambitieux. Le goût musical français, inquiet et non encore discipliné, hésite avant de rompre définitivement avec l'art du contrepoint et s'applique à tirer parti de ces forces vives qui vont bientôt se perdre. Quelques pages de la Collection Philidor nous avaient conservé le témoignage de ces tendances. Les vingt allemandes du manuscrit de Cassel les confirment éloquemment. Quelques vagues et invertébrées que semblent parfois ces œuvres, elles méritent cependant l'attention de l'historien. Il n'est plus possible aujourd'hui de juger sommairement cette école de 1650, comme le firent Fétis, Thoinan et Lavoix [2]. Il faut voir dans cette musique autre chose que le jeu scholastique de procédés vieillots et simplistes. Elle représente une initiative méritoire. Les maîtres de Saint-Julien ont tenté la découverte du style animé et fragmentaire qui devait un jour être celui de l'orchestre. Malheureusement ils n'ont point trouvé parmi eux l'homme de génie que la France attendait. Et contre eux s'est dressée cette esthétique qui fut celle de Fétis, de Thoinan et de beaucoup d'autres, et dont Mersenne définit quelque part la doctrine lorsqu'il écrit : « La distinction est l'un des principes du plaisir comme elle l'est de la science, la confusion est le principe de la tristesse et de l'ignorance. [3] » La crainte de l'*obscurantisme* fit préférer, ici encore, la décisive banalité, aux tâtonnements pleins de promesse des maîtres ingénieux.

c. *L'HARMONIE*

L'harmonie du manuscrit de Cassel présente ces mêmes caractères de recherche et d'incertitude. Nous n'entreprendrons pas ici de la justifier d'après la théorie musicale de l'époque. Il est probable que Mazuel et Dumanoir n'avaient pas approfondi bien solidement Cousu et le père Parran [4]. De la Voye lui même ne se montre pas fort au-dessus de la science de ses collègues. Les plus illustres des 24, nous disent les factums, étaient élèves de ces organistes renommés à Paris, auxquels Lulli alla lui aussi demander conseil. Les autres imitaient le style à la mode et ce style, nous le voyons ici, était assez puissant pour s'imposer à la personnalité de l'artiste. Personne ne saurait décider, sans être prévenu, de l'attribution de tel ou tel branle de notre manuscrit. Ce sont là des œuvres composées d'un même tour de main, suivant un même idéal, et avec le goût des mêmes effets. Ordonnance aimable de toutes les parties, exécution attrayante, propreté d'écriture on n'en demandait pas davantage à un maître de 1650. « La musique se doit faire pour trois fins, déclarait le plus austère des *illustres* de ce

1 La *Phantaisie à cinq*, de Henry le jeune, publiée par Mersenne, résume assez bien cette phase. (v. Appendice).

2 A propos de la *Pacifique* de Constantin, Fétis remarque « que cette pièce annonce du talent et que l'on y trouve quelques cadences d'un bon effet. » (Cité par Thoinan dans le texte qui suit). Thoinan écrit : « Nous quitterions très volontiers l'exécution de la Pacifique pour ouïr, quoiqu'on ne touche qu'une partie, un simple chant expressif et bien rythmé. Toutefois, si ce morceau ne donne pas une haute idée du compositeur comme mélodiste, l'opinion de Fétis au point de vue scholastique n'en subsiste pas moins. » (*Chronique musicale*, 1876, p. 251). Et Lavoix dans l'*Histoire de la Musique Française* (Paris, 1891, p. 199) : « Avec les pièces de G. Dumanoir et de Constantin, nous ne sommes pas bien loin des petits airs de danse que Gervaise arrangeait pour le Livre de viole, cent ans auparavant. » C'est ainsi qu'à vol d'oiseau, et d'un coup d'œil rapide, la musicographie jugeait notre histoire.

3 Loc. cit. : *De la composition. Livre IV, p. 200.*

4 Ceux qui faisaient les *parties* et ceux qui inventaient les airs étaient souvent deux personnages différents. D'une façon générale, le symphoniste ne passait pas pour un compositeur savant. On se moquait de ses *parties honteuses*. Les luthistes de cette époque furent très supérieurs comme harmonistes aux violons. Lorsque l'œuvre de Pinel, de Gallot, etc..., sera transcrite, l'histoire éprouvera une réelle surprise. *Voir en appendice un prélude de Gallot.*

temps. La première pour attirer l'attention des auditeurs par une belle et agréable harmonie accommodée au sujet; la seconde pour plaire aux chantres par des chants qui les puissent animer à bien chanter; la troisième pour plaire aux yeux du maître voyant la partition d'une pièce bien commencée par un beau devant, un bon présent et un bel après, et continué de la sorte jusqu'à la cadence finale qui est le verbe du discours [1] ». En termes moins solennels Roberday exprimait une opinion analogue : « Il faut considérer que la musique a été inventée pour plaire à l'oreille, et tout ce qui se trouvera être agréable à l'oreille doit toujours être mis dans les règles de la musique [2] ». Ces sentiments étaient ceux de La Voye, nous le savons, et de Gouy les partageait aussi. «Les règles, dit-il, ont été inventées pour la beauté et pour la grâce. Mais si, en les observant, on ne la rencontre pas, il est permis d'en inventer d'autres pour arriver à ce but. Nous ne sommes plus au temps de Pythagoras où c'était assez de dire le maître l'a dit ainsi; s'il est permis de disputer aujourd'hui contre Aristote, je crois qu'il n'est pas moins permis de disputer contre tous ceux qui ont establi les règles de la musique, vu qu'elles ont bien moins de fondement que les principes de la philosophie. [3] »

Il faut tenir compte de cette esthétique libérale lorsque nous ouvrons le manuscrit de Cassel, et mettre de côté pour un moment la rigueur traditionnelle de notre harmonie spéculative. N'est-ce pas d'ailleurs le rôle de l'histoire de corriger ce que nos doctrines peuvent avoir de trop absolu et de nous acheminer vers cette conclusion que les préceptes de l'école ne dépassent pas l'esthétique qui les inspire? Aussi n'insisterons-nous pas sur le grand nombre de quintes et d'octaves directes dont voici quelques exemples :

p. 24^{4} p. 24^{10} p. 24^{15} p. 35^{1} p. 33^{2}

p. 40^{9} p. 24^{7} p. 68^{2} p. 38^{6} p. 39^{15} p. 100^{9}

p. 101^{8} p. 103^{12} p. 45^{7} p. 42^{6} p. 42^{3} p. 162^{14}

---

1 AUXCOUSTEAUX.— *Suites des Quatrains de Mathieu, 1652,* Avertissement.

2 *Fugues,* 1660, Préface.

3 *Airs,* 1650.

p. 28[8] p. 30[16] p. 42[5] p. 59[1]

p. 77[7] p. 187[11] p. 226[11] p. 236[6]

Mais nous voulons prévenir le lecteur contre une surprise que lui réserve tout un ensemble de procédés singuliers. Les 24 violons ont un goût décidé pour les duretés harmoniques, pour les froissements rapides et inattendus. Il semble que leur oreille se soit réjouie d'accords légèrement acidulés, piquants et aigres-doux. Ils ont cherché et ils ont obtenu de leur orchestre ce choc amusant des mouvements vibratoires qui est à la musique ce que les *pointes* sont à la littérature. On doit reconnaître en cela une tendance manifeste de leur style. Nous la découvrons tout d'abord dans cette polyphonie heurtée et fragile, dont ils entourent leurs airs. Par exemple des imitations comme :

p. 226[10] p. 146[12]

ou bien des figurations comme :

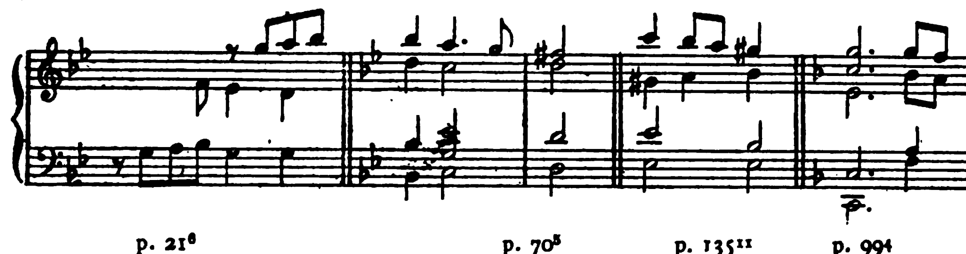
p. 66[6] p. 201[6] p. 22[2]

Mais ce sont encore là des rencontres fortuites. Le procédé s'accuse nettement sous forme de pédales intérieures autour desquelles glissent notes et accords de passage :

p. 13[3] p. 19[8] p. 52[6]

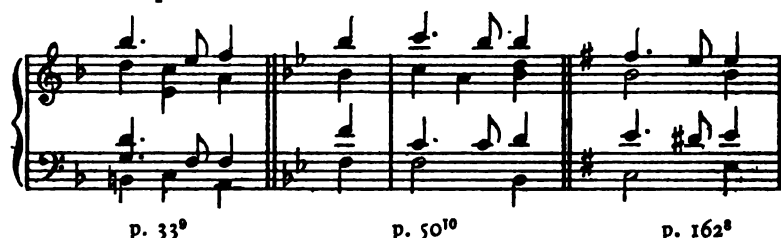
p. 227[4] p. 152[8] p. 16[10]

Le parti pris est manifeste. Il devient tout à fait évident en se montrant plus régulier dans les appogiatures et les anticipations. Il consiste alors à maintenir ou à faire entendre expressément et très en dehors la note principale, celle sur laquelle l'appogiature doit se résoudre, ou que l'anticipation cherche à remplacer. Les exemples d'appogiatures sont rares:



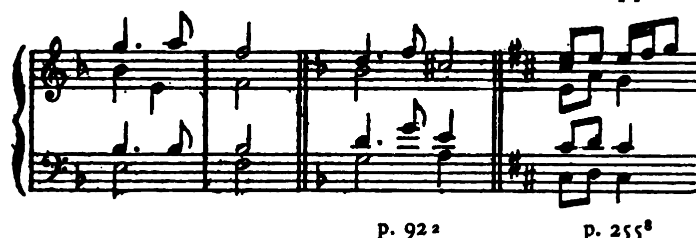
p. 21^6 p. 70^5 p. 135^{11} p. 99^4

Les anticipations très fréquentes [1] :



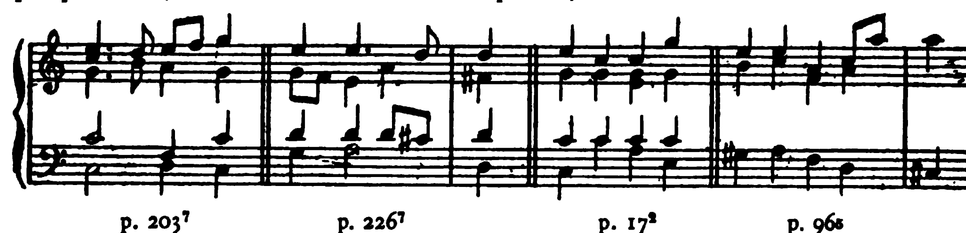
p. 33^9 p. 50^{10} p. 162^8

Il n'est donc pas possible de croire au hasard de quelque barbarisme involontaire. Ces mordants harmoniques sont cherchés à plaisir et provoqués, lorsqu'ils ne se présentent pas d'eux-mêmes. Nous les retrouvons encore dans les broderies et les échappées :



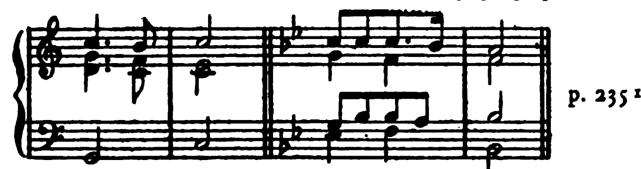
p. 92^2 p. 255^8

Ils forment enfin toute une série d'accords, d'agrégations fixes dans lesquelles ils prennent al place et la fonction de notes intégrantes. Tantôt ce sont les sosdouminantes qui font entendre, aussi rapprochées que possible, la sixte dissonante et la quinte, [2]



p. 203^7 p. 226^7 p. 17^2 p. 96_8

Tantôt les dominantes avec le voisinage des grinçant $\frac{4}{5}\ \frac{4}{3}\ \frac{8}{7}\ \frac{4}{7}$ etc.
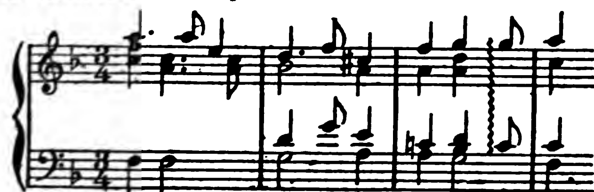


p. 235^1

Rien n'est plus antipathique au style rigoureux que de pareilles libertés. Point de suspensions régulières, point de ces préparations et résolutions qui enchaînent gravement les mailles du
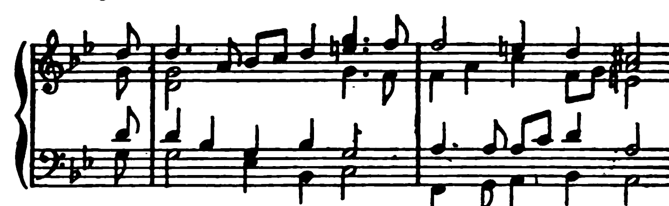
1 Voir encore : pages 97^2 ; 144^6 ; 14^{11} ; 83^8 ; 82^{12} ; 79_7 ; 65^7 ; 60^{11} ; 41^{15} etc.
2 Voir aussi 207^9 ; 15^5 ; 143^5 ; 188^5, etc.

contrepoint, peut d'appogiatures même, c'est-à-dire de retards accentués sur les temps forts et qui ont au moins l'excuse de l'expression sentimentale. Mais une affectation de broderies harmoniques, si l'on peut dire ainsi, et d'altérations attaquées directement, de dissonances qui pincent l'oreille, puis s'effacent sans qu'on ait su d'où elles viennent et où elles vont. Au lieu d'une trame solide, de brusques agrégations d'un illogisme intentionnel. Tels sont les caractères généraux de cette harmonie encore jeune. dont la saveur est celle d'un fruit vert.

Le sentiment de la tonalité dans ces pièces est celui d'une époque de transition qui hésitait encore, comme on sait, à rompre complètement avec les modes ecclésiastiques. En réalité, l'attraction du majeur-mineur se faisait déjà sentir victorieusement; mais le prestige des vieux modes n'était point tout à fait disparu [1]. La plupart de ces morceaux sont écrits en *sol mineur* ou en *fa majeur*, parfois en *sol majeur*, *ré majeur* ou *la mineur*; jamais dans un autre ton que ceux-là. La technique habituelle des instruments, à archets, qui démanchaient à peine n'était pas étrangère à cette limitation [2]. Suivant la coutume l'armature des tons mineurs porte un bémol de moins que de nos jours, et, par analogie *ré majeur* s'écrit parfois avec un seul dièze, *si bémol majeur* avec un seul bémol, et *sol majeur* sans dièze Dans le corps du texte règne la même parcimonie à l'égard des accidents. On pourrait dire que le problème de la tonalité est posé mais laissé dans une volontaire irrésolution. Modalité, accident, relation, sont des concepts que la logique musicale des 24 violons aime à ne pas préciser. Est-ce inexpérience ou bien timidité, gaucherie d'un art craintif ou bien souci des nuances subtiles ? On ne saurait le dire. La cause reste cachée mais le résultat est manifeste. Lorsque nous suivons pas à pas l'harmonie fluctuante de ces petites pièces, nous perdons facilement pied. Des phrases comme celles-ci ne semblent-elles pas se réclamer du majeur aussi bien que du mineur :

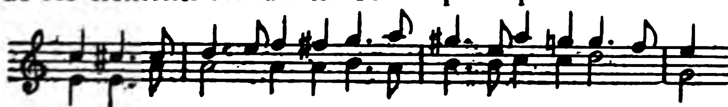


p. 92
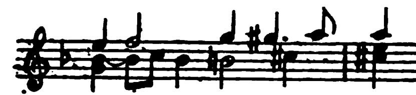


p. 50

Ici et en maint endroit que nous ne pouvons citer faute de place, les deux tons relatifs et leur cortège de fonctions harmoniques, les deux modes et leurs séries d'accords s'enchevêtrent et se jouent à plaisir jusqu'au moment où la cadence s'arrête sur l'un d'eux et en détermine le triomphe momentané. L'axe tonal et modal se trouvant ainsi continuellement déplacé, les formations harmoniques doivent se transformer promptement, et les tierces des accords sont naturellement les agents de ces transformations. C'est à elles qu'il appartient d'entretenir de bonnes *relations* au milieu de ces éléments remuants. Un simple déplacement chromatique suffit à cela :



p. 127



p. 166 [3]
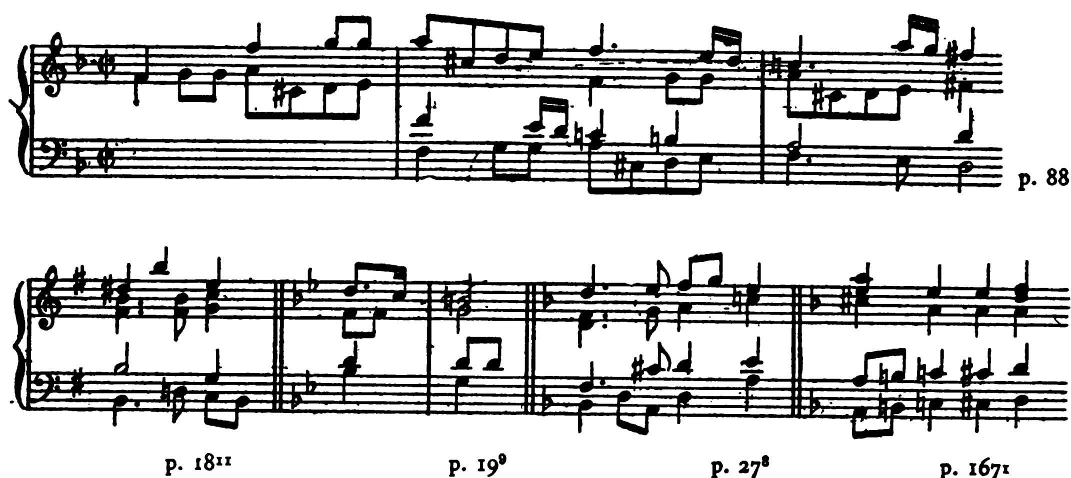
Mais les 24 connaissent encore un autre moyen de transformer les relations harmoniques. Au lieu de localiser l'altération en un point de l'harmonie, ils la présentent en deux voix éloignées. Ce n'est plus alors pour l'oreille un glissement chromatique mais un violent sursaut, une brusque

1 « Quand on leur dit qu'ils n'imitent pas les illustres anciens, ils répondent que ce n'est plus la mode, et ainsi la mode des temps fait passer l'usage des douze modes ». AUXCOUSTEAUX. — *Suite des quatrains*, 1652, Avertissement.

2 Voir MERSENNE : *Liv. IV des instr.*, p. 183 et 190, où il oppose la pratique à la théorie et finit par les confondre et se contredire.

3 Voir aussi 90, 128, 156, 115, 29, 50 et 229. Si nous exceptons *Les Pleurs d'Orphée*, le manuscrit de Cassel ne dépasse guère ce chromatisme timide.

inversion. Toute la musique du XVIIe estime particulièrement ce procédé, que nous appelons aujourd'hui fausse relation.



Malheureusement, il n'est pas toujours possible de distinguer les lois qui régissent ces relations justes ou fausses, car les accidents qui devraient nous guider font souvent défaut. Ils nous manquent précisément là où nous aurions besoin de leur secours. Certes, il est aisé de rétablir un accident supposé qui apparaît simultanément dans une autre voix [2], ou qui a sa place dans quelque cadence d'un sentiment tonal très évident [3]. Mais l'évidence manque ici le plus ordinairement. Ainsi nous trouvons, page 89^{6} un *si majeur* à la basse qui surprend, d'autant qu'il est intentionnellement répété à la page suivante dans les mêmes conditions, tandis qu'il disparaît plus loin à une cadence de même nature [4]. L'étrangeté vient de ce que nous entendons la succession *la-si*♮ dans le sens de Ss D, plus simple que Ts DD ; et que nous nous croyons en *ut majeur*. La cadence *(ut-fa)* produit donc sur nous l'impression de T — S au lieu de produire celle de D — T attendue. Cette surprise est-elle voulue ? Cela est possible ; mais à quel moment de la reprise faut-il alors présenter pour la première fois le *si* bémol. C'est ce que l'auteur nous laisse deviner. De même les cadences intérieures sont généralement *mineur* parce que ce caractère facilite la continuité du mouvement harmonique. Mais dès qu'elles forment un arrêt manifeste elles tendent à devenir *majeur*. D'où interprétations, et doutes. Par exemple, p. 174, comparer les deux reprises ; dans la première, (mes. 4) la cadence est mineure, dans la seconde (mes. 5) elle est majeure.

Encore peut-on discuter dans ces formations logiques la réalisation des accidents qu'elles comportent puisqu'un accord est un tout dont les parties se conditionnent mutuellement. Mais combien cette détermination est moins certaine lorsqu'il s'agit d'une succession mélodique. Rien n'est subtil comme les nuances d'une figuration, d'un *passage*, où le mélos se teinte de reflets changeants. C'est pourquoi les vieux modes répugneront toujours au commentaire d'un accompagnement harmonique, qui détruit leur perpétuelle amphibologie [5]. Et c'est aussi pourquoi l'analyse des traits et des broderies est ici la plus délicate de toutes. Sans doute, le mouvement purement mélodique du cinquième au

---

1 Voir 161^{2}, 162^{6}, 197_{7}, 240^{3}, 253_{8}, 125^{2}, 161^{2}, 46^{6}, 172_{10}, 63_{1}.
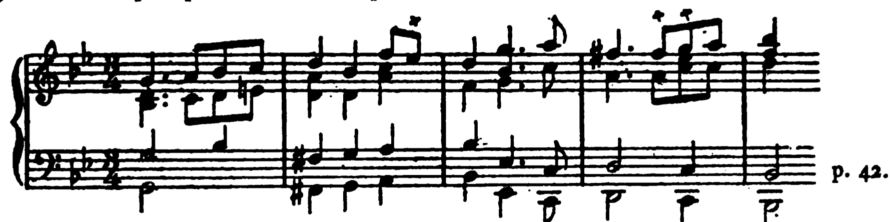
2 Voir pages 91^{6}, 116^{3} etc.

3 Voir aussi 90, 128 156, 29, 50 et 229^{7}.

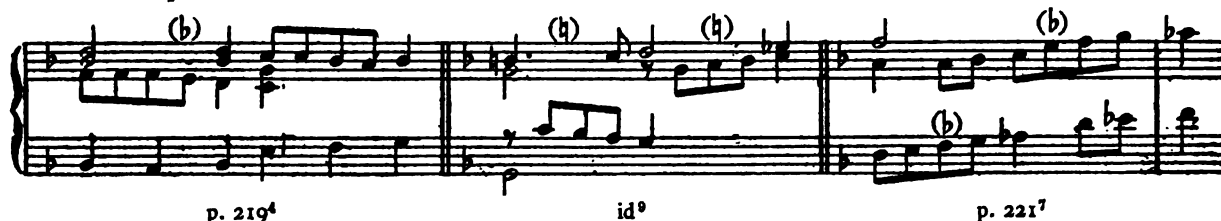
4 Ce n'est pas le ♮ dans un ton sans accident à l'armature qui surprend ici ; le même fait se représente p. 93^{6}, 95^{5}, 171^{9}.

5 Le chant grégorien n'est pas seul à justifier cette antipathie. Lorsque Mélisande *modalise*, l'orchestre se tait. (Pelléas. Acte III, p. 102)

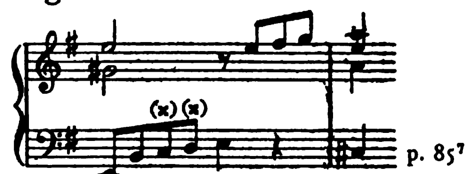
sixième degré mineur, la crainte de la seconde augmentée, offre presque toujours un critérium des accidents à employer. Mais que penser d'exemples comme ceux-ci :
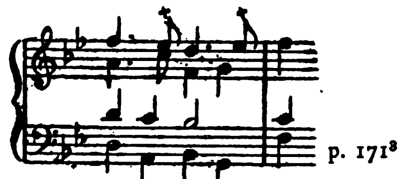


De même lorsqu'une imitation transporte un fragment d'échelle en différentes régions tonales :



Le dernier *mi bémol* s'accorderait bien avec le *la bémol* ; mais le *mi naturel* correspond à la teneur harmonique de toute la mesure qui est celle d'un accord de *sol*. Dans les deux autres mesures (219^4 et ^{9}), un flottement identique se produit entre le régime des sous-dominantes (*si bémol maj.* et *sol min.*), et celui des dominantes (*sol maj.* et *ut*) tous deux enchevêtrés par la figuration. Page 130, encore un exemple du même genre :



La phrase dorienne (avec *ut*) surprendrait, puisque l'harmonie ne se dirige pas vers *ré mineur*. La phrase majeur (*ut* dièze et *ré* dièze) nous maintiendrait en *mi majeur* et rendrait très brusque le retour en *sol*. La phrase phrygienne (*ut* dièze, ré nat. et *fa* dièze, *sol* nat.) paraît assez logique, sans qu'on puisse décider.



Dans tous ces exemples on remarquera que l'hésitation procède d'une cause toujours la même : le conflit entre la dominante d'un ton mineur et celle de son relatif. Dans l'exemple de la page 85, la figuration qui suit l'accord de *mi majeur* (+D) nous conduit en *sol majeur* (°Dp). De même le *fa* de l'exemple en *sol mineur* est dièze s'il évoque l'idée de +D, et naturel si l'on songe à °Dp. Et si ce *fa* devient un instant centre tonal (+D) sa figuration réclamera un *mi naturel*, tandis qu'elle voulait un *mi bémol* lorsqu'il était considéré comme une modification passagère (°Dp). En un mot, l'accident est déterminé par le rôle des fonctions tonales. Or, c'est précisément ce rôle qu'il est difficile de préciser au milieu d'une harmonie incertaine, et d'une perpétuelle intrigue d'accords majeurs et mineurs. La préoccupation des 24 violons n'est pas de se montrer soucieux d'une analyse logique. Bien au contraire, s'ils choisissent de préférence le mode mineur sans altération de sous-dominante à la clef [1], c'est pour que l'ambiguité des cinquième et sixième

---

1 Le dernier bémol d'une armature mineure représente, en effet, l'altération de la tierce de la sous-dominante.— Nous sommes obligés de nous borner ici aux remarques essentielles. Beaucoup d'autres se présenteront à l'esprit du lecteur. Par exemple, la série des bémols

degrés, le jeu opposé de °T, + T, °S, + S, °D, + D, leur offre les avantages d'une écriture précieuse. S'ils s'installent par exemple en *sol mineur*, ils pourront évoluer en *ré*, et jusqu'en *la majeur* (par + T), et redescendre aussitôt en *ut* et *fa mineur* (par °Tp) avec une aisance qu'ils ne trouveraient pas en *si bémol majeur*.

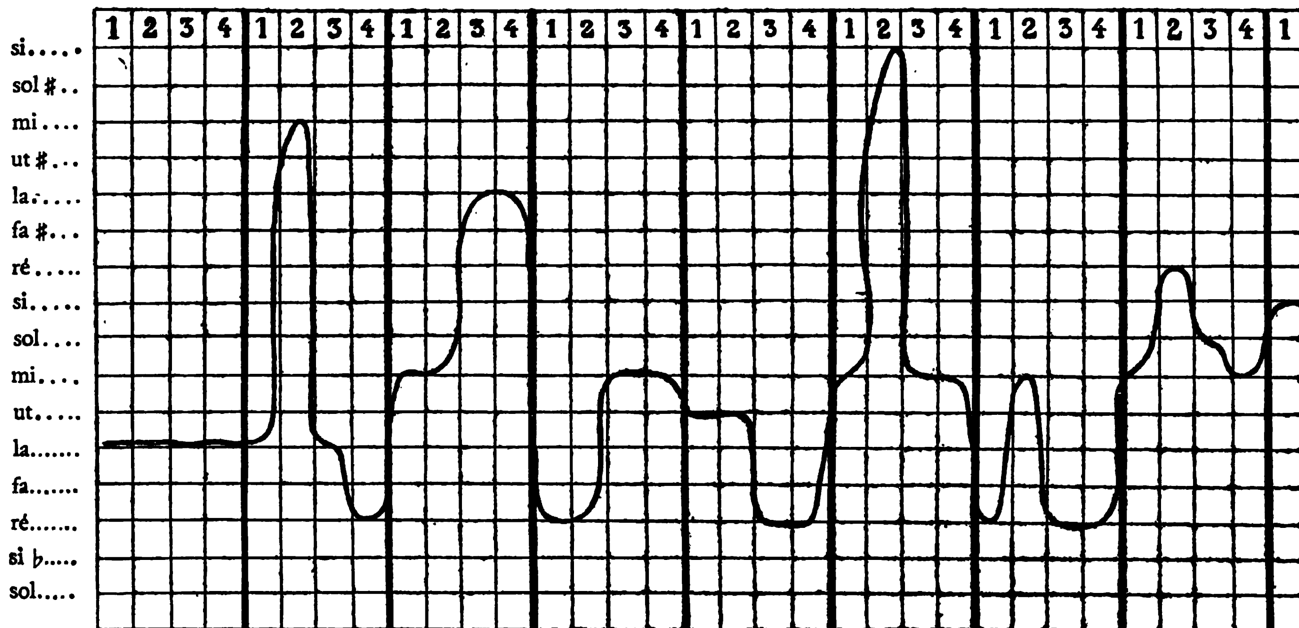
C'est là un phénomène dont nous ne chercherons pas ici la cause mais dont notre manuscrit fournit une preuve décisive : il y a dans le mode mineur une instabilité[1] qui favorise singulièrement ce jeu de bascule, cette vacillation de l'harmonie inquiète où se complaisaient nos auteurs. Comment s'étonner de voir ces procédés aller jusqu'à l'incertitude, jusqu'à l'illogisme ? L'intercalation constante des accords parallèles et semi-tonaux trouble à la fin ces tonalités légères et leur donne un aspect de grisailles qui afflige. Il faudrait, pour mettre en valeur tant de nuances le contraste de dissonances violentes que ne possèdent pas les maîtres français de 1650[2]. Les D 7, S 6 ou S VII, et les

---

ne descend jamais ici au-dessous du *la* ; celle des dièzes ne monte pas au-dessus du *ré*. Le *la bémol* se trouve dans l'accord de *fa* (°S en *ut*), et *ré dièze* dans l'accord de *si* (D en *mi*.) Ces deux accords jalonnent aux deux extrémités les régions harmoniques que nous devons parcourir dans ces pièces. Par conséquent toutes les tonalités employées ici ne sont pas également riches. *Ut mineur* est la plus bornée du côté des sous-dominantes ; *mi mineur* du côté des dominantes. La préférence de *sol* s'explique donc par la situation de cette tonalité qui a 2 S au-dessous d'elle et 5 D au-dessus, et dont T occupe à peu près le milieu de l'échelle formée par cette hepta-quinte.

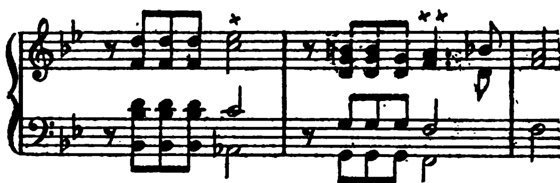
1 Nous parlons bien entendu du mineur harmonique. Le manuscrit de Cassel ne semble-t-il pas donner raison aux théoriciens qui préconisent la symétrie inversée des deux modes ? On sait en effet qu'un accord majeur se compose d'une tierce majeure et une mineure, en montant, et qu'un accord mineur présente le même dispositif en descendant. Ce qui fait dire que le mineur est un majeur placé la tête en bas. Les mêmes théories expliquent par cette position l'instabilité du mineur.

Pour se rendre compte de l'aspect de cette harmonie et le comparer à celui de l'harmonie du siècle suivant, on peut se servir du procédé graphique qui a fait l'objet d'une communication à la *Société Internationale de musique* (janvier 1905 *section de Paris*) :
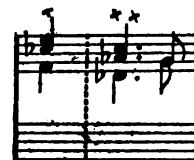


p., 157 Allemande.

2 L'inexpérience ou la crainte a-t-elle arrêté la plume de ces symphonistes ? Les passages suivants :



ne devraient-ils pas se formuler ainsi :



froissements qui amusent l'oreille ne suffisent pas à animer ce clair-obscur [1]. Notre harmonie moderne n'est revenue à cet enchevêtrement des modes qu'après avoir conquis l'assurance du sentiment tonal, la logique des fonctions et la richesse des dissonances. De sorte que la complication n'est plus chez elle incertitude, la nuance n'est plus l'absence de couleur, le raffinement n'est plus gaucherie.

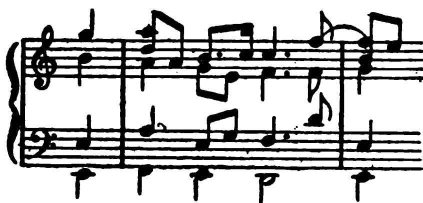
Ce qui a manqué à Dumanoir et à ses collègues, nous le voyons maintenant ; ce sont des moyens d'expression suffisamment puissants pour arriver méthodiquement à l'idéal qu'ils cherchaient. La tâche qu'ils avaient entreprise, et au moment où ils l'entreprenaient, se trouvait au-dessus de leurs forces. L'histoire a prouvé que le style polyphonique ne devait pas se transformer en style instrumental libre et concertant sans passer par l'homophonie accompagnée. Le grand Bach lui-même ne put arrêter cette réduction à l'unité qui fut l'œuvre de l'opéra, et qui ressemble de loin à une désagrégation voisine de la mort. Ainsi le voulait sans doute la loi de la nature : tout organisme, tout genre, parvenu à un certain degré de complexité ne peut se transformer sans se dissoudre, sans retourner vers une simplicité initiale, point de départ d'une nouvelle évolution. S'il est juste de déplorer la réaction de Lulli, du moins faut-il en reconnaître et la cause et l'excuse.



---

1 Leurs dissonances habituelles sont : les D^7 souvent sans préparation et résolution, quelquefois doublées. Les S VII fréquentes et même S^7. Les 5 augmentées apparaissent ordinairement comme renversement de l'accord de *la majeur* avec un retard *(fa)* non résolu (88_1 ; 97^1 ; 94^4 ; 196^8, et aussi 134^9 ; 96_1).

On trouve naturellement des effets modernes dans cette morphologie qui a les mêmes tendances que la nôtre. Ex., page 157^7:



CHAPITRE VI
Les Instruments



ST-IL besoin, après les chapitres qu'on vient de lire, d'insister sur le caractère instrumental du manuscrit de Cassel ? Le rythme, les thèmes, l'équilibre des voix, la brusquerie des dissonances, la polyphonie fragmentaire, tout s'éloigne ici du style vocal et du contrepoint chantant. Cependant le manuscrit ne porte pas d'indication capable de nous désigner avec certitude les agents sonores auxquels il était destiné. [1] Cette absence n'est pas exceptionnelle, elle s'accorde au contraire avec ce que nous savons des habitudes musicales et des préférences esthétiques du XVIIe siècle. Pendant longtemps, la musique a évité de préciser les timbres dont elle entendait se servir, et se contenta de présenter au public des œuvres pouvant convenir *à toutes sortes d'instruments*. C'était là un parti pris d'éclectisme, un dédain de la précision dont les *ripieni du concerto* et les *ad libitum* des sonates témoigneront plus tard encore. Cette prudence avait ses raisons. Elle s'inspirait d'abord de l'exemple de la musique vocale. [2] En 1650, la polyphonie chorale, bien que déchue, faisait encore sentir son influence. Entre les voix humaines et les voix instrumentales la différence commençait à se manifester depuis cinquante ans à peine. La préoccupation du *registre* devait donc l'emporter encore sur celle du *timbre*, Il faudra deux siècles, ne l'oublions pas, pour établir définitivement dans la mentalité musicale la notion de la couleur sonore. Le timbre est, de toutes les qualités du son, la plus complexe, celle que les théoriciens et les compositeurs ont découverte la dernière. Il suppose un goût de la nuance, un sentiment de la perspective lointaine, une recherche de la mise au point de toutes les valeurs sonores que la musique ne pouvait atteindre sans une longue pratique de l'art instrumental et sans renoncer à la tyrannie des *voix égales*. Cette évolution dont le terme n'est pas encore achevé aujourd'hui a subi au XVIIe siècle l'influence de deux forces contraires : l'une favorable, l'autre hostile. La tragédie lyrique fut pour l'art des sons l'occasion de diversifier la monotonie de ses voix. Dès l'*Orfeo* de

---

1 Seul le N° XXI (b), d'origine italienne et incomplet, indique la présence d'un quatuor à cordes.

En France, où l'impression de la musique symphonique a commencé si tardivement, il n'est pas aisé de suivre l'histoire de ces hésitations. Mais l'Italie peut ici nous servir d'exemple. Au XVIe siècle nous trouvons les *Ricercari tabulati per ogni sorte di stromenti di tasti* de A. Gabrieli (1595), et les *Balli a 4 voci*, de MANIERO, *accomodati per cantar e sonar d'ogni sorte di stromenti* (1578). Au siècle suivant les symphonies de S. Rossi à 4 et 5 voix *per sonar da due viole, overo doi cornetti e un chittarone, o altro instrumento da corpo* (1607). Les *Composizioni* de G. A. BERTOLI *fatte per sonar col fagotto solo, ma che puonno servire altri diversi stromenti e dalle quali anche le voci possono appropriarsi* (1645). Les *Sonates* de G. B. FONTANA à 1, 2, et 3 *per violino, o cornetto, fagotto, chitarrone, violoncino e simile altri stromenti* (1641). Les *Ariette* de BONONCINI, *le quali ponno suonarsi a violino solo, o a 2 (violino e violone), o a 3* (2 V. e V.), *o a 4* (2 V. viola e V.) (1673), etc.

2 *Voir à* ce propos, dans les *Blætter fur Haus und Kirchenmusik* (juin. 1905) un article du très savant professeur à l'université de Leipzig, le Dr Riemann. Cet article pose sans la résoudre la question suivante : dans quelle mesure le style instrumental dépendait-il du style vocal au XVIe et quand s'en libéra-t-il.

Monteverdi tout un orchestre vivant et bariolé s'efforce de suivre les intentions descriptives du poète. En France se sont les Ballets de Mauduit, les essais de Perrin et Cambert, et les grands Divertissements de Lulli qui fixèrent l'intérêt sur les sonorités instrumentales. Grâce au souci de l'allusion scénique, des distinctions s'établirent peu à peu. Les *airs de vitesse* furent réservés aux violons, les *tendres plaintes* aux flûtes, les *bruits de guerre* appelèrent timbales et trompettes, les *récits* exigeaient les instruments d'harmonie. En cette confusion de ressources sonores accumulée par l'âge précédent, le drame actif et précis mettait l'ordre et la variété, parce qu'il donnait à chacune d'elle sa raison d'être et le prétexte qui lui manquait. Mais ce déterminisme se trouvait combattu par une des tendances les plus vives qui aient entraîné notre culture classique. En face de ce goût du particulier se dressait le goût du général, de l'absolu et de l'abstrait, dont la France a toujours été le refuge. Ni le musicien ni l'auditeur de 1650 ou même de 1700 ne purent se résoudre à subir dans toute sa plénitude l'infinie variété de la vie musicale, la prodigieuse multiplicité de l'être sonore. Ils exigèrent une imprécision instrumentale dont chacun put tirer parti à son gré suivant ses ressources et son bon plaisir. Ainsi le voulait la doctrine de l'imitation de la nature qui considère l'activité artistique non pas comme la révélation involontaire d'un état d'âme subjectif, mais comme la découverte de quelque réalité objective. Dans la réalisation de son œuvre il fallait que l'artiste s'arrêtât au moment où sa personnalité se fut précisée trop nettement. On attendait de lui *de la musique*, c'est-à-dire quelque chose qui convint à tous et non pas l'expression particulière d'une âme qui prétendit s'imposer. De là ces efforts pour réduire l'œuvre d'art à ses éléments essentiels et pour schématiser l'expression musicale. De là cette anxiété en face de l'accidentel et ce jeu puéril qui consistait à mettre à nu les formes sonores pour les orner ensuite de parures ajoutées. Nous cherchons aujourd'hui à fixer dans toute leur subtilité les nuances du langage, et le musicien tient à voir son œuvre réalisée graphiquement avec la plus minutieuse exactitude. Tout autre était le XVIIe siècle. Persuadé que la forme et le fond sont séparables par définition, il invente la basse chiffrée pour condenser la matière harmonique, il conçoit le système des agréments pour remplacer le dessin mélodique par une résultante simplifiée, et il évite de faire un choix délibéré parmi les sonorités dont il dispose, craignant d'accorder trop d'intérêt à ce qui lui semble secondaire et passager. L'absence de désignation de timbre vient donc en réalité d'une certaine méfiance à l'égard de toute intrusion subjective et personnelle ; méfiance de la part du public qui entend réaliser à son gré la musique soumise à son goût, méfiance de la part de l'artiste qui ne peut ni ne veut s'imposer. [1] D'ailleurs, le musicien qui tenait au succès et subissait l'influence des idées contemporaines, cherchait à flatter ceux qui pouvaient s'intéresser à son œuvre. Il tenait à rendre service aux gens du monde aussi bien qu'aux *dames religieuses*, aux amateurs novices autant qu'aux illustres, aux compagnies de province comme aux concerts de Paris. Aucune concession ne lui coutait pour se faire bien venir du public. Dans la préface de ses *Airs de cour*, Cambert s'empresse de déclarer que « la plupart de ces airs à trois peut se chanter en basse et en dessus, sans la troisième partie, et se jouer en symphonie avec la basse et le dessus de viole. [2] » Ces accommodements désespèrent l'historien moderne. Que ne donnerait-on pas pour avoir une partition fidèle des admirables quintettes de Couperin dont l'édition contemporaine n'est que la sommaire réduction de clavecin ? Combien il importerait de savoir comment s'opérait la

---

1 Notre théorie musicale a conservé cette façon de voir. L'école enseigne encore la musique *in abstracto* sans tenir compte de la perspective, du dynamisme et de la couleur. Observer l'équilibre des voix réelles et égales peut constituer une excellente discipline mais toute conventionnelle. L'école se garde bien d'en faire apercevoir l'arbitraire à l'élève, car elle serait incapable de le guider hors de cette discipline. Peut-on prévoir un temps où la *relativité* des valeurs auditives forcera l'attention des doctrinaires et où la technique sera l'art d'obtenir tous les effets possibles par les moyens les plus adéquats ?

2 Paris, 1665.

mise en *concert* de toute cette musique de chambre que Ballard a si parcimonieusement condensée ? Il est bien probable que le XVII[e] ne se contentait pas, comme le siècle suivant [1], de quelque doublement des parties. Les *contreparties* de Le Roux [2] montrent avec quel souci de la richesse harmonique pouvaient être conçues ces transformations d'une même donnée musicale. Tout dépendait en un mot de l'artiste et de l'exécutant qui amplifiait. Aussi faut-il croire que les compositeurs eux-mêmes se prêtaient volontiers à l'arrangement de leurs œuvres. Tel, par exemple, ce luthiste qui, dans l'édition de sa tablature, annonçait : « si quelque curieux veut faire exécuter mes pièces en concert, il trouvera toutes les parties tirées hautes et basses chez l'auteur, sur toutes sortes d'instruments de musique [3] ». Quel aspect présentaient ces partitions vers 1650 ? Elles ressemblaient sans doute à celles du manuscrit Philidor et du nôtre ; c'est-à-dire qu'elles se contentaient d'indiquer les voix sans préciser leurs timbres. Instrumentales déjà par leur allure générale, elles n'étaient pas orchestrales par leur application particulière.

Il semble donc qu'à l'époque de Dumanoir le problème de la musique instrumentale, nettement posé par le drame, ait été retetenu par l'esthétique dans une volontaire irrésolution. Seule, la pratique se réservait de rendre la variété et la vie à ces œuvres expressément schématiques, et seule l'histoire des instruments peut ici nous guider. Nous connaissons tout d'abord le principe même dont s'inspirait la vie de l'orchestre de cette époque. La lutherie avait divisé tous les instruments par famille de quatuors ou quintettes complets, et l'orchestration les employait par groupes. C'était là une conséquence de l'idée de registre alors toute puissante [4]. La renaissance éprise de logique avait rêvé d'une classification idéale où tout agent sonore aurait possédé son soprano, son alto, son ténor et sa basse, voire même sa quinte. Prætorius et Mersenne se montrent encore séduits par cet ordre imposant. Mais l'expérience fit voir l'impossibilité d'un pareil projet qui ne tenait compte ni des difficultés d'exécution, ni de la matière mise en œuvre, ni de l'oreille elle-même. Toutefois, on peut croire que cette conception stimula le zèle des praticiens et concourut à multiplier la variété des instruments. Cette variété était considérable en 1650. Les cordes à archet comprenaient toute la série des violes et des violons, depuis la grande basse ou l'on pouvait enfermer un jeune page [5], jusqu'à la pochette, depuis la lyre à 15 cordes, et l'étrange trompette marine, jusqu'au rebec méprisé. Les cordes pincées présentaient le luth, l'archiluth, le théorbe, les mandores, guitares, sistres, cholachon. Les vents en cuivre étaient réduits, il est vrai, aux trompettes, depuis que les saqueboutes avaient disparu; mais les bois conservaient encore la double série des flûtes à bec et traversières, les cornets, les cromornes [6], et surtout les hautbois dont les dessus sonnaient en musette et dont les basses étaient tenues par le basson. Enfin le grand clavecin à un ou plusieurs claviers n'avait pas encore remplacé l'espinette et le manicorde. Toutes ces variétés d'instruments obéissaient au principe qui les avait diversifiés et se groupaient dans la pratique par famille de même origine. Dans toutes les manifestations de la vie musicale au XVII[e]

---

1 Nous songeons ici aux arrangements de Dieupart et de Marais.

2 Dans ses pièces de 1705.

3 GALLOT. — *Pièces de luth.* Paris, vers 1669, 1 vol. in-16 oblong.

4 « Si l'on veut faire un concert de violes bien rempli et harmonieux il en faut 4, pour le moins, de différentes grandeur et dimension selon le rang qu'elles tiennent, lesquelles choses aussi s'observent en toute autre sorte d'instrument de musique. » TRICHET. *Traité des instruments de musique,* p. 107. (Ste-Geneviève, ms. N° 1070).

5 Suivant l'anecdote bien connue de Granier. (Voir MERSENNE, *Livre IV des Instruments,* p. 192).

6 Nous avons vu plus haut un concert de cornets dans Tallemant. Quant aux cromornes ou tournebouts, ils étaient sur le point de disparaître. La dernière composition que nous connaissions pour cet instrument est une *Suite* de Degrinis (Philidor, 1, p. 41), datée de 1660. (Voir PIRRO. *Tribune Saint-Gervais,* janvier 1905). On objecte que cette musique semble impossible sur les cromornes, que leur capsule d'embouchure empêchait d'octavier. Mais Trichet nous apprend dans son traité manuscrit que la capsule était mobile et ne se mettait qu'après avoir joué.

siècle nous trouvons ce goût décidé de l'autonomie parmi les différentes classes d'instrument et d'instrumentistes. Les polémiques des ménétriers, les divisions de Saint-Julien furent les symptômes sociaux de ces tendances rivales. Les instruments d'harmonie, les hautbois et jusqu'aux simples maîtres à danser se montrèrent rebelles aux tentatives de fédération et d'unification du roi des violons. L'essai d'une entente collective n'aboutit qu'à une scission complète. De même dans la musique du roi. Les luths, clavecins et violes appartenaient à la chambre, l'orgue et les chœurs à la chapelle, les vents à l'écurie, et les violons faisaient *bande* à part. Ceux-ci dépendaient du premier gentilhomme, ceux-là se réclamaient de l'évêque maître de chapelle, ou du grand écuyer. Jusqu'au règlement de 1761 ces éléments restèrent juxtaposés, formant autant de parties distinctes d'un grand tout. L'artiste du XVII[e] siècle conforme son art à ces habitudes. Son orchestre vit de contraste et d'opposition. La succession, la rivalité des groupes instrumentaux le préoccupe avant tout. Certes, il n'ignore pas l'effet puissant des grands ensembles [1]. Nous en voyons la preuve dans les ballets royaux. Mais le hasard des ressources de la cour avait une bonne part dans l'organisation de ces solennités, où importait surtout le nombre des instruments. Le discernement du compositeur s'y montrait plutôt dans le contraste des couleurs que dans la fusion des timbres. Or deux tonalités principales se remarquent à ce moment : celle des instruments clairs et éclatants (hautbois, cornets, trompettes, violons), et celle des instruments sombres et assourdis (violes, flûtes). Entre ces deux extrêmes se place l'intermédiaire de plus en plus obligé des instruments d'harmonie, sorte de teinte neutre, principe de cohésion continue. L'éclat convenait au plein air, aux festivités imposantes. La douceur étouffée avait sa place dans les particuliers divertissements de la chambre. Les violes marquaient la langueur, les trompettes l'héroïsme ; aux violons s'associaient les rythmes rapides ; les hautbois et musettes disaient la gaîté champêtre ; les flûtes devaient gémir. Telles étaient les conventions esthétiques et les habitudes de l'orchestre naissant, à qui Mazuel et Dumanoir confièrent leurs œuvres.

Le recueil de Cassel avec ses 4 ou 5 voix en quelque sorte impersonnelles, offre bien le caractère essentiel de la musique instrumentale du XVII[e] siècle. Il nous laisse le soin de pénétrer le mystère de son orchestration et semble se plier par avance à toutes les réalisations que nous voudrons lui faire subir. Il n'est pas jusqu'aux maîtres de clavecin eux-mêmes qui n'aient eu droit de revendiquer ce répertoire. « Ces maîtres, écrit un factum de la fin du siècle, ne peuvent disconvenir qu'ils n'ont rien de nouveau aujourd'hui sur leur instrument que les ouvrages des S[rs] Mazuel, Farinel, Filidor et Bruslard et autres joueurs de violon et habiles compositeurs.» [2] Cependant ces œuvres n'appartiennent aux clavecinistes que par voie d'emprunt. Les luthistes pourraient au contraire en réclamer quelques-unes. Certaines allemandes [3] portent la marque évidente d'une polyphonie subtile, *mœlleuse, succulente et nourrie* [4], qui convient à la délicatesse de cet instrument prétentieux. Ni les voix, ni l'orchestre ne s'accommodent de ces grisailles aussi bien que le luth, tendre et raffiné. Les grands accords battus des sarabandes sont aussi tout à fait dans le goût des instruments à cordes pincées ; ils évoquent l'idée des guitares qui retentissaient dans les petits concerts du jeune roi. La *courante* de Pinel se retrouve dans les tablatures de Schwerin [5] sous une forme plus ornée mais cependant très

---

1 Ensembles parfois considérables. En 1617, au *Ballet d'Armide* : 92 voix et 45 instruments ; dans la première symphonie : 64 voix, 28 violes, 14 luths. — *Pastorale d'Issy* (1659) : grande symphonie de clavecins, théorbes, violes et basses de violon. — Au *Grand divertissement* de 1668 : 12 chanteurs, 38 archets, 8 bois, 7 instruments d'harmonie ; on prétend qu'à un certain moment de cette fête, 150 exécutants se trouvèrent simultanément en scène.

2 Bib. nat. Fm. fol. 12481.

3 Par ex. celles des *Suites III et IV*.

4 Mersenne. — *Harmonie Universelle, Livre I, des Instruments*, p. 92.

5 Voir *Appendice*.

semblable, qui pourrait bien être la version primitive de cette pièce. Nous aurions ainsi dans le manuscrit un exemple de cette mise en partition des œuvres de luth dont parle Gallot, le confrère de Pinel.

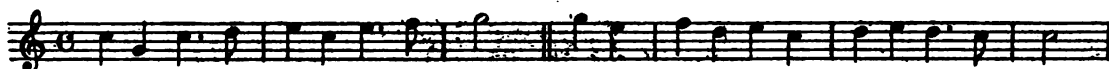
La famille si importante des violes a-t-elle place dans cette instrumentation ? Instruments de douceur et d'intimité on peut croire que les violes se substituaient aisément aux cordes pincées. « Les violes, écrit Trichet, sont grandement propres pour les concerts, car la netteté de leurs sons, la facilité de leur maniement, et la douce harmonie qui en résulte fait qu'on les emploie plus volontiers que les autres instruments. Aussi faut-il ajouter qu'après les voix humaines excellentes il n'est rien de si charmant que les mignards tremblements qui se font sur la manche et rien de si ravissant que les coups mourants de l'archet [1]...» Cette sonorité molle, caverneuse et voilée rendrait fort bien le le caractère de galanterie lasse et désabusée de la *Sarabande du roy* (p. 186), et le chromatisme lugubre des *Plaintes d'Orphée*. Mais beaucoup d'autres pièces réclament plus de vigueur et une exécution qui fasse davantage « esclater le sujet ». Pas plus que les violes, les flûtes ne pourraient remplir cette tâche. Et pourtant il est indispensable de tenir compte de la flûte dans toute symphonie française de cette époque. Le concert de la *Pastorale d'Issy* fut pour cet instrument l'occasion d'un triomphe que nous avons peine à comprendre aujourd'hui [2]. Dans tous les ballets de la cour brillent dès lors au premier rang: Philbert, Descosteaux, Brunet, Piesche, flûtistes renommés, précieux auxiliaires de la musique de Lulli. Mais nous touchons ici déjà à la fin de notre période et il ne paraît pas que l'art des 24 de 1650 ait été spécialement destiné aux concerts de ces instruments doucereux.

Les sonorités violentes de la trompette, des hautbois et des violons leur conviennent beaucoup mieux. La fierté des allemandes, comme celles de Mazuel ou de La Voye, les fanfares des Ballets, l'héroïsme de quelques sarabandes [3] ces mélodies d'une dureté voulue, d'un profil métallique, évoquent l'idée et l'éclat des instruments de cuivre. La trompette restait seule à ce moment pour représenter ce timbre dans la symphonie. Elle n'était pas encore exclusivement un instrument de guerre. On l'admettait dans les divertissements et les grandes cérémonies de la pompe royale. Son rôle était de renforcer, de durcir le son de l'orchestre officiel. Les trompettes de l'écurie et de gardes du corps « servent, disent les Etats, à tous les concerts de musique où il faut des trompettes devant le roi, tant sur le canal de Versailles qu'aux appartements, aux opéras, ballets, comédies et même quelques fois à la chapelle, à la solennité du jour des rois..... [4] » Faisons cependant une réserve. Les trompettes du grand roi n'ont pas laissé le souvenir de leur talent musical. La dynastie de Rodes et des Pélissier ne saurait se comparer à celle des Hotteterre et des Philidor et des Dumanoir. Lorsque par hasard nous rencontrons la mention d'un virtuose de cet instrument à la cour, il se trouve être ou allemand [5], ou suédois [6], ou anglais [7]. Cette absence de gloire

1 *Traité*, p. 107.

2 Ce succès coïncide avec la suppression de la charge de flûtiste de la chambre (voir plus haut p.) 13 en 1655. Peut-être s'agit-il d'une flûte à bec dont la sonorité déplut. Il n'en reste pas moins certain que Philbert Rebillé et François Pignon Descosteaux parurent à la cour vers 1660, et furent bientôt nommés à l'écurie, au titre de musette pour jouer de la flûte. En leur donnant cette charge, le roi dit « qu'il souhaitait fort que les six musettes fussent métamorphosées en flûtes traversières, qu'au moins elles seraient utiles, au lieu que les musettes n'étaient propres qu'à faire danser les bonnes femmes ». *(Arch. Nat.* O1 878. *Lettre de Michel de Labarre).*

3 La sarabande du Landgrave de Hesse ressemble fort à la *Chanson pour les trompettes* que Mersenne cite dans son *Livre des Instruments*, p. 269 :



4 Etats de 1697.

5 *Ballet de Flore*, 1669 : « Deux trompettes allemandes. Les sieurs Marc. »

6 « Aux 24 violons pour avoir accompagné à Versailles les enfants d'un trompette suédois » (1700) *(Arch. Nat.* O1 2831).

7 Un trompette anglais, « sonna dans l'antichambre de Sa Majesté les plus beaux airs du monde » son collègue français « placé dans la salle des suisses, lui répondait, mais ne l'égalait pas ». (*Mercure*, 1714 octobre, p. 333).

forme une prévention contre la trompette et nous empêche d'être tout à fait affirmatifs [1].

A l'égard des hautbois et des violons l'hésitation n'est plus permise. Ils formaient, chacun le sait, le fond même de l'orchestre français du XVIIe siècle, et cette prérogative leur venait précisément de la *Suite instrumentale*. Les prédécesseurs de Dumanoir: les Lamothe, Caroubel, Henry, Chevalier, sont tous violons ou hautbois, quelque fois l'un et l'autre. Leurs *Parties* dont l'histoire ne nous a guère conservé que le souvenir étaient destinées indifféremment aux bandes de ces deux instruments, dont Paris semble avoir été abondamment pourvu. A la cour, les « Grands Hautbois » de l'écurie portent officiellement le titre de « Joueurs de violons, hautbois, saquebutes et cornets », formant ainsi, en principe, deux orchestres : l'un à vent, l'autre à cordes. Une rivalité s'établit naturellement entre ces deux sonorités, qui peu à peu prenaient le pas sur toutes les autres. Elles cherchèrent à réaliser de leur mieux les exigences de la musique de chambre : justesse d'intonation, douceur et flexibilité. Dans cette lutte, malgré le goût de Louis XIII, et le génie des Philidor, le haubtois ne l'emporta pas. Il dut céder le pas au violon plus maniable [2] et plus sûr. « La musique des hautbois, écrit Mersenne, est propre pour les grandes assemblées, comme pour les Ballets (encore que l'on se serve maintenant des violons en leur place), pour les noces et autres réjouissances publiques à raison du grand bruit qu'ils font et de la grande harmonie qu'ils rendent [3] ». Et de même 30 ans plus tard l'abbé de Pures : « Les hautbois ont un chant élevé et de la manière dont on en joue maintenant chez le roi et à Paris il y aurait peu de chose à en désirer. Ils font des cadences aussi justes, les tremblements aussi doux, les diminutions aussi régulières que les voix les mieux instruites et que les instruments les plus parfaits. Nous en avons même vu le succès sur le théâtre et en certaines entrées particulières. Je ne doute point qu'ils ne fissent un merveilleux effet dans une Pastorale. Mais on ne peut jamais s'assurer sur le vent; l'haleine manque, les poumons s'épaississent, l'estomac se fatigue, et enfin on sent une notable différence de la fin et des commencements ; on n'y trouve plus de justesse [4] ». Ce défaut d'assurance empêcha le hautbois de devenir l'égal du violon. Au *Ballet de la Raillerie* en 1659, nous trouvons dans un ensemble symphonique 8 hautbois ou flûtes [5] pour 10 violons, *aux Amours déguisés* (1664), 5 bois pour 13 violons, au *Carnaval* de 1668, 8 bois pour 38 violons. Lorsque la symphonie était destinée à la danse et que l'équilibre des sonorités n'était pas déterminé par quelque intention scénique [6], il est fort fort probable que sa composition était en 1650 la même qu'à la fin du siècle: *24 violons pour 6 hautbois et 6 flûtes* [7]. Cette verdeur des bois constituait un élément de gaieté champêtre dont l'auditeur français de ce temps était avide. La France ne voulait pas comme l'Italie tout sacrifier à la volupté sonore du *bel canto*. Cependant elle ne recherchait pas précisément la rudesse des vents comme le fit longtemps l'Allemagne. Un tiers de bois, deux tiers d'archets lui paraissait un équilibre convenable. Les violons devinrent donc l'instrument symphonique par excellence, surtout lorsque l'intérêt dramatique n'entrait pas en jeu. « Généralement parlant, dit de Pures, il n'y a que le violon qui soit capable du mouvement français, de répondre à la

1 KARL NEF, dans son *Histoire de la Musique instrumentale allemande*, considère les *Suites* de Fischer (1695) pour cordes et deux dessus de trompettes comme une innovation. Le contraire serait peut-être plus juste. En France, le succès des trompettes dans la musique de chambre semble plutôt diminuer à ce moment.

2 « On doit faire en sorte que la musique des hautbois soit grave et tienne d'une mesure lente ; au contraire des violons qui ont plus besoin de suivre le galop du cerf que d'imiter le pas de la tortue ; aussi sont-ils réservés pour les danses et pour les bals où ils n'auraient guère bonne grâce si les mouvements n'étaient brusques ou si les actions n'étaient pratiquées avec agilité ». (Trichet 59).

3 *Liv. V des Instruments*, p. 303.

4 *Loc. cit.*, 274.

5 Ces instruments sont toujours réunis dans les livrets de Ballard.

6 Nous ne parlerons pas ici, bien entendu, de distributions comme celles-ci : 3 hautbois, 3 flûtes, 3 violons qui obéissent à une intention nettement descriptive.

7 BONNET : *Histoire de la Danse*, p. 00. Il s'agit ici d'un dispositif extrêmement brillant, pour le mariage du Duc de Bourgogne. Mais on sait qu'à cette époque Louis XIV reprit la tradition de l'ancienne cour abandonnée depuis quinze ans. Nous retrouvons alors les mêmes mascarades et bouffonneries qu'en 1655.

prestesse de notre génie, et de continuer avec égalité et avec justesse toute la suite et la durée d'un grand ballet. Les délassements qui se font successivement deviennent imperceptibles, et de trois violons qui jouent l'un qui se reposera le peut faire sans retrancher beaucoup de l'harmonie ou du moins sans faire préjudice à l'air qu'on dansera. Les désaccords sont aussitôt rajustés, et la modique longueur du dessus, faisant moins de violence aux cordes, les tient plus longtemps accordées et moins sujettes à se relâcher. Je conclus absolument poui eux [1]. » Le Père Ménétrier est du même avis : « Les violons sont aujourd'hui universellement l'âme des ballets, parce que sur les violons on joue des airs de trompette, de flûte, de musette et de la plupart des autres instruments. Je ne sais aussi, si, leurs cordes étant faites des intestins des animaux, il n'y a pas dans leur son quelque chose de plus harmonique et de plus proportionné au mouvement des corps que dans le son des autres instruments qui sont faits de bois ou de métal [2]. » Enfin Mersenne « est d'avis que le violon est le roi des instruments » et le plus propre de tous pour faire danser, comme on « expérimente aux ballets et ailleurs [3]. »

Les violons dont il s'agit ici sont précisément ceux de la grande Bande, dont Dumanoir conduisait les destinées, et dont les noms apparaissent en plusieurs lieux de notre manuscrit. Les 24 formaient à eux seuls un orchestre divisé en cinq parties : *dessus, haute-contre, taille, basse* et *quinte*. A ces différentes voix n'était pas affecté un nombre égal d'instrumentistes. Mersenne indique 6 dessus et 6 basses, et 4 musiciens à chacune des autres parties, soit moitié pour les voix extrêmes, moitié pour les intermédiaires. Dans les Etats nous trouvons ordinairement 10 dessus, 3 ou 4 haute-contres, 3 ou 4 tailles, 6 basses et 2 quintes. Enfin au siècle suivant les quintes disparaissent et nous aurons : 12 dessus, 8 basses et 4 parties intermédiaires. La plus ancienne de ces dispositions peut convenir aux morceaux à 5 voix de notre manuscrit [4]. Selon la hiérarchie habituelle de cette époque le dessus correspond à notre soprano, la haute-contre au contralto, la taille au ténor et la quinte occupe la place que son registre lui désigne. Mais, si l'on en croit Mersenne, il n'en était pas ainsi dans l'orchestre des 24. D'après l'*Harmonie Universelle* [5] les violons du roi avaient placé la quinte immédiatement après le dessus, puis, cédant à l'habitude, ils lui avaient laissé le nom de haute-contre. La haute-contre réelle devenait ainsi une taille et la taille s'appelait quinte [6]. Pour Mersenne la cinquième voix serait donc un mezzo-soprano écrit en clef d'*ut* première, tandis que pour les 24 elle était un ténor. Si nous comparons ces indications d celles de notre manuscrit nous voyons en effet que la troisième voix en commençant par le haut est bien une haute-contre et la quatrième une taille. La cinquième est donc en réalité un second dessus. Mais — et ceci est remarquable — lorsque les 24 jouent en quatuor ce n'est ni la quinte de Mersenne, ni la leur qui disparaît. La voix qui s'efface alors est le contralto qui

---

1 *Loc. cit.*, p. 275.

Le voyageur Locatelli qui vint en France en 1664, et dont la relation vient d'être traduite par M. A. Vauthier (Paris, in-8°) écrit à Lyon : « La musique du pays consiste à jouer ensemble de quarante ou cinquante grandes basses de violon (violoni) en même temps que de quinze ou vingt violons (violini). Il faut pour jouer de ces basses donner de plus grands coups d'archet ; aussi ont-elles des sons très forts mais si beaux et si bien en mesure qu'on ne peut rien entendre de mieux. On ne se lasse pas d'écouter les meilleurs musiciens qui jouent ainsi continuellement des airs nouveaux ; ils font un tel fracas qu'ils semblent vous inviter à la bataille et vous mettent au cœur une ardeur belliqueuse ». (p. 72). Ailleurs (p. 126), il vante les *instrumenti di violoni* qui accompagnent la messe du roi. Il est curieux de voir Locatelli frappé par la sonorité des basses et ce *ronflement* de l'orchestre français dont Tallemant et d'autres contemporains nous parlent aussi. La proportion des *violoni* paraît cependant exagérée.

2 *Des ballets anciens et modernes*, 1682, p. 201.

3 *Liv. IV des Instr.* p. 177.

4 *Exceptions :* p. 66, deux tailles, et p. 195, pas de taille.

5 *Liv. IV des Inst.* p. 189. Voir aussi *Liv. IV de la Composition*, p. 276.

6 Voir l'appendice.

est appelé ici haute-contre, là taille. Il reste alors deux dessus, un ténor et une basse. Cette séparation des voix extrêmes dans la symphonie dès le milieu du XVII[e] siècle laisse pressentir l'avènement de la sonate à deux violons et deux basses, elle indique déjà combien l'intérêt se concentre déjà sur les parties chantantes et les parties fondamentales. On pourrait donc prétendre que l'orchestre des violons du roi offre un équilibre harmonique assez justement semblable à celui de notre quatuor moderne. L'ensemble des registres s'étend sur quatre octaves environ. La basse a le diapason du violoncelle [1] et la taille celui de l'alto. Les dessus sont semblables à nos violons. Enfin le contralto occupe une situation intermédiaire ; il se limite vers le bas au *la*, descend parfois au *sol* (14 fois), et une seule fois au *fa*. Il a donc l'étendue d'une treizième et dépasse à la fois le grave du dessus et l'aigu de la taille. Cette voix était-elle confiée à un instrument particulier rappellant la violetta italienne [2] ? On ne sait [3]. Le format de l'alto a toujours été assez variable pour permettre ici plusieurs hypothèses. L'attribution des parties dans la grande Bande parait avoir été rigoureuse. Une contestation s'éleva à ce propos vers 1700. La Compagnie s'assembla pour délibérer « de l'état actuel auquel elle doit être pour le service du roi », et convint « à la pluralité des voix que pour accomoder ladite Compagnie et la rendre dans sa perfection Jean Aubert devait jouer de la quinte, ce qu'il a accepté et Thomas Duchesne, comme plus faible dessus, de la haute-contre. [4] » Cette délibération fut contestée et le premier gentilhomme de la chambre dut intervenir de son autorité.

« Il n'y a point d'instrument qui ne puisse servir au ballet, remarque justement Ménétrier, parce que le ballet est composé de toutes sortes de danses, et comme le mouvement naturel se fait par les esprits qui sont des substances légères et toujours mobiles, étant d'une figure ronde qui est aisée à recevoir toutes les impressions du mouvement, il n'est point de corps (qui fasse du bruit par l'agitation de l'air) qui ne puisse les déterminer à quelques mouvements. Mais, comme une balle peut aller d'un côté ou d'un autre, rouler terre à terre ou être élevée en l'air, être poussée violemment ou glisser doucement, l'agitation des esprits dans le ballet peut être douce ou violente, lente ou précipitée selon la nature des instruments [5]. » Cette explication à la mode de 1660, peut ici nous servir de conclusion. Les pièces recueillies dans le manuscrit de Cassel ont sans doute subi, tant à Paris qu'en Allemagne, des interprétations très différentes et des orchestrations diverses. Elles ont passé par les mains des clavecinistes. Elles sont nées parfois sous les doigts des luthistes et des guitaristes. Elles se sont prêtées à la langueur des violes dans l'intimité des concerts, et à l'éclat des trompettes dans le plein air des pompes officielles. Mais l'instrumentation qui leur convient véritablement est celle des violons et des hautbois unis si l'on veut à quelques flûtes.

Il serait à souhaiter qu'on put entendre parfois ces œuvres, exécutées à l'orchestre par quarante instruments environ, cordes et bois mêlées dans la proportion que nous venons d'indiquer. On en goûterait alors la saveur un peu âpre et le coloris particulier que le piano ne saurait rendre. Le

---

1 Il y aurait lieu de faire d'intéressantes recherches sur la basse de violon française au XVII[e] siècle.

2 Telle est la disposition du *Zodiaci Musici pars I* (1698) : « *violino, violetta, viola, violone.* »

3 Mersenne, toujours imprécis, est plusieurs fois revenu sur ce même sujet. A propos de flûtes à neuf trous il écrit : « La haute-contre n'est pas différente de la taille, d'autant que l'estendue de l'une suffit pour faire les deux parties, comme il arrive à plusieurs autres instruments à vent et à cordes. » *(Liv. V des Instr.* p. 238). Ailleurs : « la quinte doit se jouer par le moindre violon des 3 qui sont à l'unisson. » *(Id.* IV, p. 189). Mais il ajoute, p. 185 : « les autres parties sont plus grandes que le dessus, par exemple, la taille est plus grande d'un demy-pied, etc... » Et p. 180 : « Il faut remarquer que les parties du milieu, c'est-à-dire la taille, la cinquième partie et la haute-contre, sont de différentes grosseurs, quoiqu'elles soient toutes à l'unisson... « Ces contradictions viennent sans doute, comme ordinairement chez Mersenne, de ce que l'excellent érudit hésite entre la pratique et la spéculation, selon le hasard des notes qu'il a sous les yeux. N'avoue-t-il pas lui-même que « les musiciens n'observent pas ces grandeurs si exactement, et que les facteurs ne font pas les tables, les corps et les manches en mesme raison que les sons qu'ils en veulent tirer ». *(Id.,* 180).

4 *Arch. nat.* O[1], 842.

5 *Loc. cit.* p. 201.

manuscrit de Cassel mérite d'être lu et d'être joué. Il nous familiarise avec une école dont on soupçonnait à peine le nom, et dont la production semblait disparue. Les sieurs Dumanoir, Mazuel, Brulard, de la Voye, Pinel, Lazzarin, connurent vers 1650 une renommée glorieuse qui s'étendit jusqu'à l'étranger, comme le prouve la sollicitude du Landgrave de Cassel et la rédaction de cette volumineuse anthologie musicale. Ne convient-il pas de leur rendre aujourd'hui, après 250 ans d'oubli, la place qu'ils méritent dans l'histoire de l'art instrumental, et de faire revivre leurs pièces, ancêtres éloignés de notre symphonie moderne ?






Le Blond excud. auec Priuilege du Roy


Les
Fac - Similés
du
Manuscrit de Cassel
avec
l'ancien et le nouveau classement

I

D3

Allemande à 5. Mons. Mazuel

Courante

2e Cour.

3e Cour.

Sarabande

Bourrée

Allemande à 5. Mons. Mazuel

Courante

2e Cour.

3e Cour.

Sarabande

Bourrée

Allemande à 5. Mons. Mazuel

Courante

2e Cour.

3e Cour.

Sarabande

Bourrée

Allemande à 5. Mons. Mazuel

2e Cour.

3e Cour.

Bourrée

Allemande à 5. M. Mazuel

Cour.

2e Cour.

3e Cour.

Sarabande

Bourrée à 4.

61 D

I (Suite) D3

Allemande

Gagliarde

Allemande

Gagliarde

Sarabande

Gagliarde

Allemande

Sarabande de la Haye

Gagliarde

Sarabande de la Haye

61 D

II

D5

II (*suite*) D5

Alemande a 5

Alemande a 5

Alemande a 5

Alemande a 5

Alemande a 5

JII

D8

III *(suite)* D 8


Les
Fac - Similés
du
Manuscrit de Cassel
avec
l'ancien et le nouveau classement

I

D3

I . (Suite) D3

Allemande

Gagliarde

Sarab.

Allemand

Gagliarde

Sarabande

Gagliarde

Sarabande de la Haye

Allemande a 5 de la Voys

Gagliarde

Sarabande de la Haye

Allemande ep. B. de la Voys a 5

Gagliarde

Sarabande de la Haye

61 D

I

D3

Allemande à 5. Mons. Mazuel

Allemande à 5. Mons. Mazuel

Allemande à 5. Mons. Mazuel

Allemande à 5. Mons. Mazuel

Allemande à 5. M. Mazuel

I (*Suite*) D3

Allemande

Gagliarde

Sarabande

Allemande

Gagliarde

Sarabande

Sarabande de la Haye

Allemande

Gagliarde

Sarabande de la Haye

61 D

II

D5

II (*suite*) D5

JII

D8

III *(suite)* D 8

IV

E

Libertas

Sarabande Italienne

Cour.

Cour.

Libertas

Sarab

Cour

Libertas

Sarab

Cour

Pmel

Libertas

Sarab

Cour

Pmel.

Libertas

Sarab.

Cour

Cour.

Cour de Pmel.

IV É (suite)

V.

D.7

Les passepieds d'Artois

Sarabande

Bourrée

Gavotte

Bourrée figurée La Christiana

Les passepieds d'Artois

Sarabande

Bourrée

Bourrée figurée La Christiana

Le Passepieds d'Arto

Sarabande

Bourrée

Gavotte

Bourrée figurée La Christiana

(suite) D7

Allemande

2 Courante

3 Courante

4 Sarabande

1 Allemand

2 Courant

3 Courant

4 Sarabande

1 Allemand

2 Courant

3 Courant

4 Sarabande

Allemand

2 Courant

3 Courant

4 Sarabande

1. Allemande à 5.

Cour:

2. Cour:

3. Sarab:

VI

A

VI (suite) A

2. Courante

3. Courante

Sarabande

Bourrée

Courante

2. Courante

Courante

Sarabande

Bourrée

1. Courante

2. Courante

3. Courante

Sarabande

Bourrée

2. Courante

3. Courante

Sarabande

Bourrée

VII

D4

Allemande du Sr de la Croix à 4

1. Courante

2. Courante

Sarabande

Allemande du Sr de la Croix à 4

1 Courante ensuitte

2. Courante

Sarabande

Allemande de la Croix a 4

1 Courante

2 Courante

Sarabande

Allemande de la Croix à 4

1 Courante

2

Sarabande

VII (suite) D4

Allemande à 4

Courante

La Duchesse Courante figurée

Bourée

Allemande à 4

Courante

La Duchesse Courante figurée

Bourée

Allemande à 4

Courante

La Duchesse Courante figurée

Bourée

Allemande à 4

Courante

La Duchesse Courante figurée

Bourée

VIII

Bransle

Gay

à mener

Gavotte

Premiere Courante

Bransles

Gay

à mener

Gavotte

Premiere Courante

2me Courante

B1

Bransle

Gay

à mener

Gavotte

Premiere Courante

2me Courante

Bransles

Gay

à mener

Gavotte

Premiere Courante en suitte

2me Courante

VIII (*suite*) B1

Courante

Sarabande

Menuet

3me Courante

Sarabande

Menuet

3me Courante

Sarabande

Menuet

3me Courante

Sarabande

Menuet

919

VIII

B1

VIII (*suite*) B I

Deuxième Courante

Courante

Sarabande

Menuet

3me Courante

Sarabande

Menuet

3me Courante

Sarabande

Menuet

3me Courante

Sarabande

Menuet

919

IX

B2

IX *(suite)* B2

3. Courante

La Sarabande

Courante Mademoiselle

Courante La Dauphine

Courante La pretieuse

Sarabande

3. Courante

La Sarabande

Courante Mademoiselle

Courante La Dauphine

Courante La pretieuse

Sarabande espagnole

3. Courante

La Sarabande

Courante Mademoiselle

Courante La Dauphine

Courante La pretieuse

La Sarabande espagnole

3. Courante

La Sarabande

Courante Mademoiselle

Courante La Dauphine

Courante La pretieuse

Sarabande

X

B3

X (*suite*) B 3

Courante

Sarabande

Sarabande

Courante du Manoir

Allemande et Alare

Sarabande

Sarabande

Courante du Manoir

Sarabande

Allemande et Alare

Sarabande

Courante du Manoir

Sarabande

Allemande et Alare

Sarabande

Courante du Manoir

Sarabande

Allemande et Alare

XI

Branle Allemand de G. D.

Branle

C

Branle

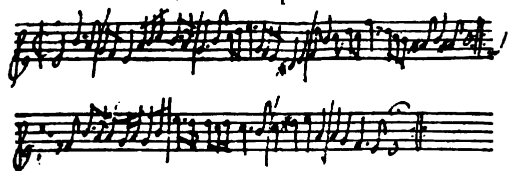
Branle de G. D. Basse
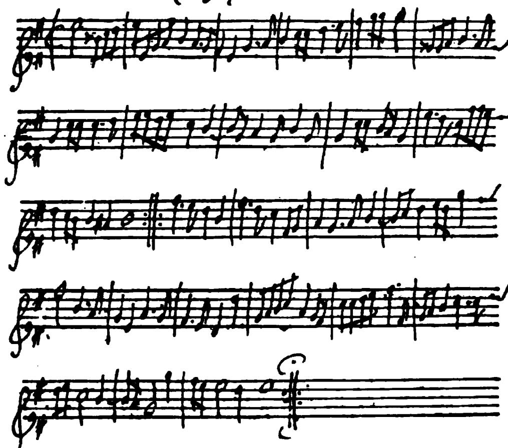
XI

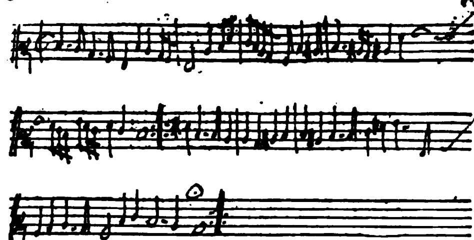
(suite)
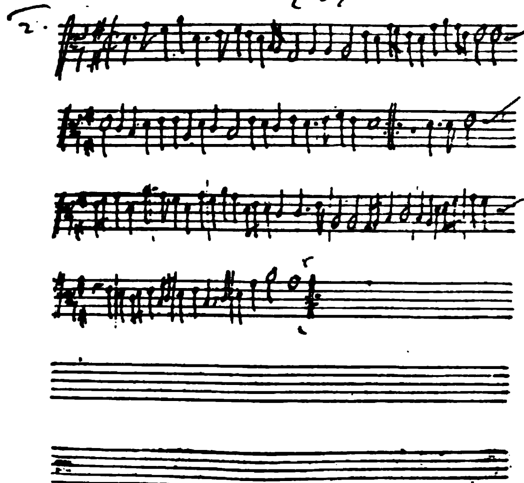
C

XII

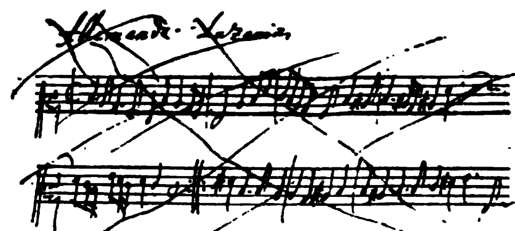


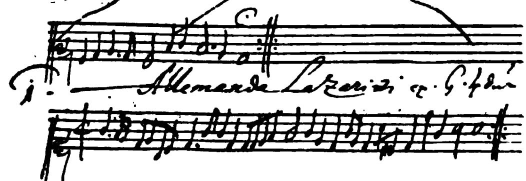


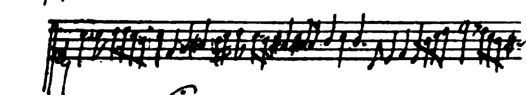


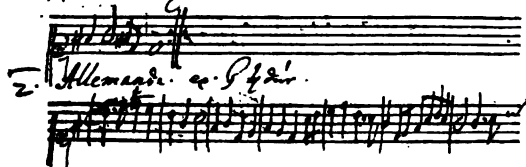


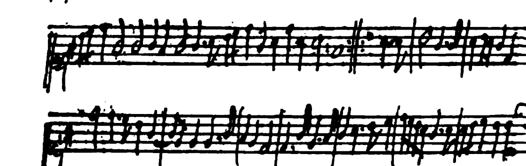
D I

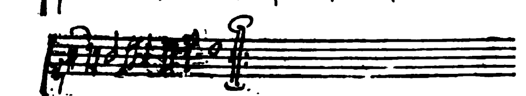


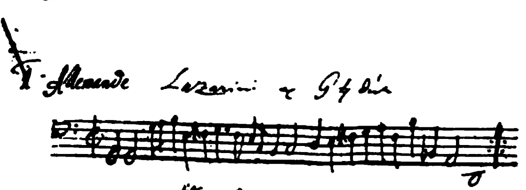


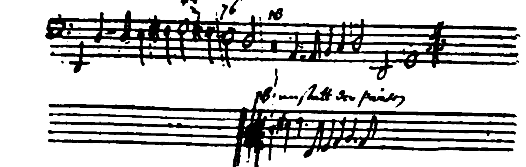


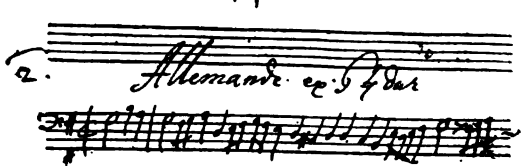


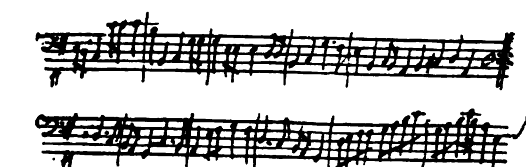


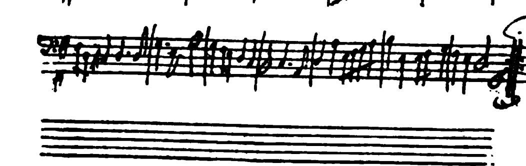


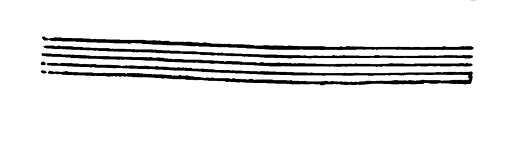












XlI (*suite*) Dı

Courantes nouvelles

Gigue

Sarabande

Courantes nouvelles

Gigue

Sarabande

N.B. La premiere Courante

Gigue

Sarabande

Courantes nouvelles

Gigue

Sarabande

XIII

B2

XIII (suite) D2

Allemande à 4. D.

Courante

Courante

Sarabande

Courante 3-18

Allemande à 4 D.

Courante

Courante

Sarabande

Allemande à 4. D.

Courante

Courante

Sarabande

Cour. Mr. Verdier

Allemande à 4. D.

Cour.

Cour.

Sarabande

Cour. Mr. Verdier

XIII

B2

XIII *(suite)* D2

XIV

Allemande

2. Allemande Christian Herwig

3. Courante figurée

Gagliarde du Sr Artus

D6

2. Allemande Christian Herwig

Courante figurée

Gagliarde du Sr Artus

1. Allemande

2. Allemande Christian Herwig

Courante figurée

Gagliarde du Sr Artus

Allemande

2. Allemande Christian Herwig

Courante figurée

Gagliarde du Sr Artus

XIV (suite) D6

Allemande in G moll

1 Courante

2. Courante

3 Courante

Bouree

Allemande in G moll

1 Courante

2. Courante

3 Courante

Bourée

Allemande in G moll

1 Courante

2 Courante

3 Courante

Bourée

Allemande in G moll

1. Courante

2 Courante

3 Courante

Bouree

XV

F

Fantasie. Les pleurs d'Orphée ayant perdu sa femme.

Les pleurs d'Orphée

Les pleurs d'Orphée

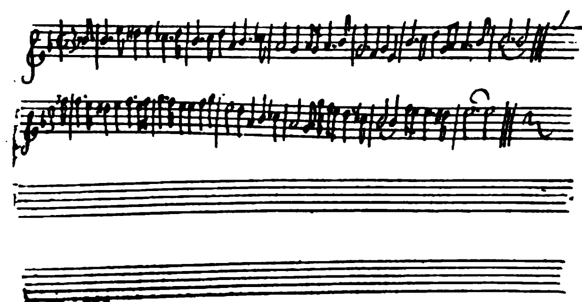
Sarabande du Roy

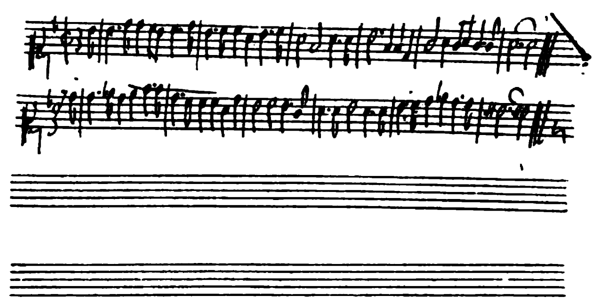
Courante

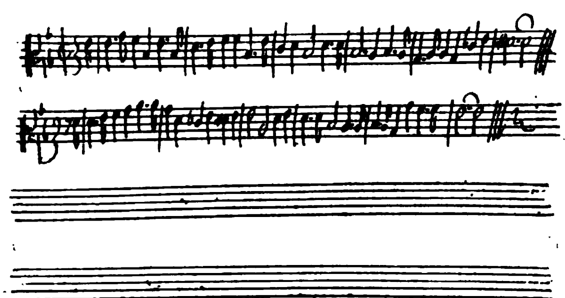
Sarabande
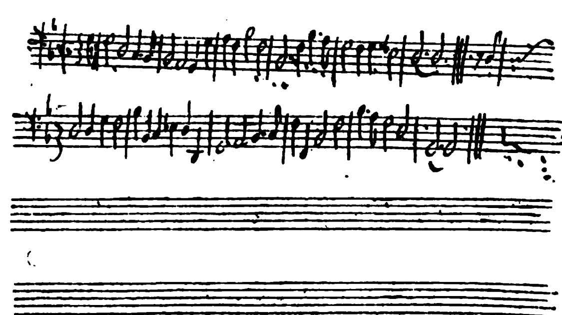
Les pleurs d'Orphée

XV (*suite*) F









XVI

Le Testament du Sr Belleville à 4

1. Courante simple

2. Courante

Verte

Le Testament du Sr Belle...

1. Courante simple

2. Courante

Verte

G

Le Testament du Sr Belleville à 4

1 Courante simple

Verte

Courante

Sarabande

Le Testament du Sr Belleville à 4
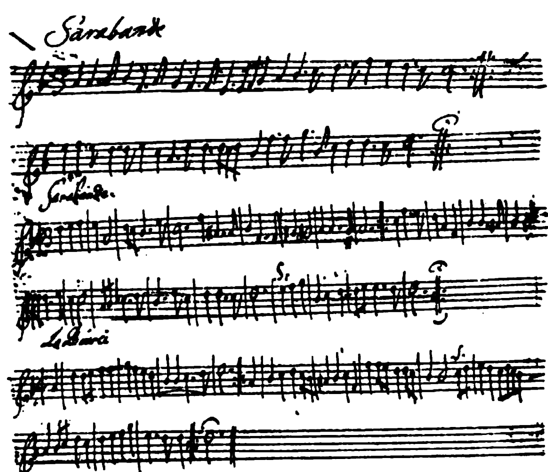
1. Courante simple Double

2. Courante
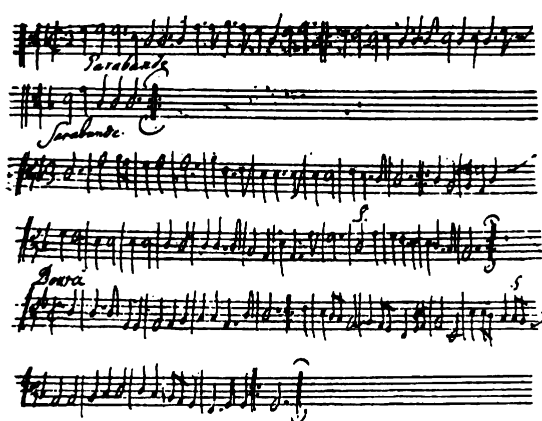
Sarabande

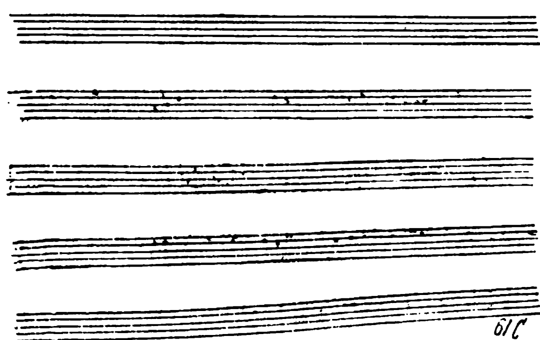
Verte
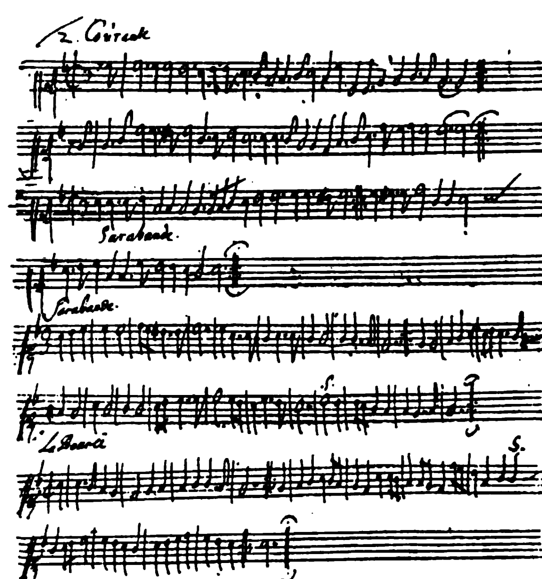
XVI (suite) G



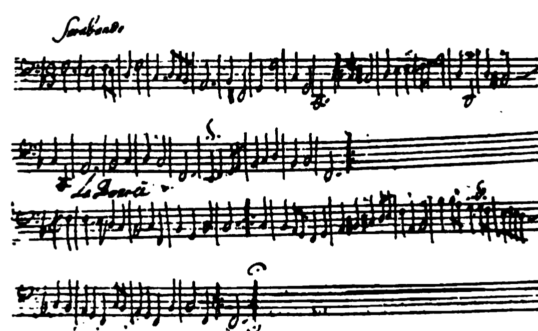














XVII

H

Ouverture, G D

Ballet les monstres,

Ballet

Ouverture Basse

Ballet les monstres

Ballet

Ballet

61 H

61 H

XVII (suite) H6

Allemande de G. D.

Allemande 2

Ballet

Allemande

2 Allemande

3 Ballet

Allemande

2 Allemande

Allemande de G. D.

2 Allemande

XVIII

Sarabande

1. Courante nouvelle de l'année 1658

Sarabande

Allemande

K3

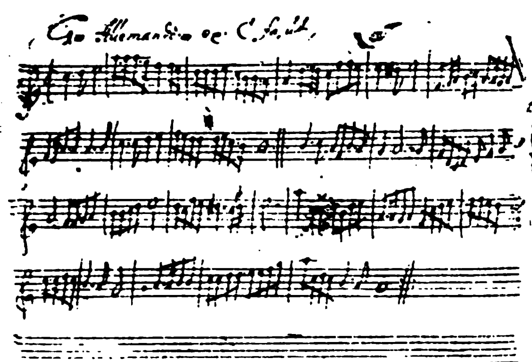
Sarabande
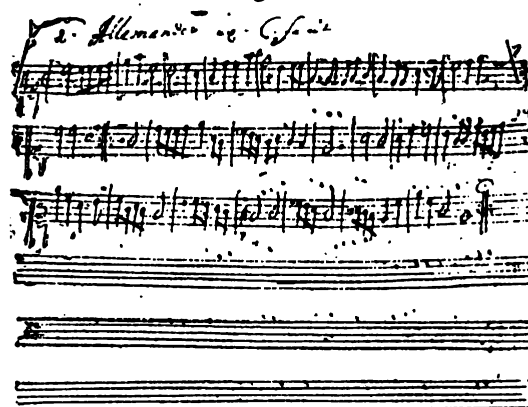
Allemande

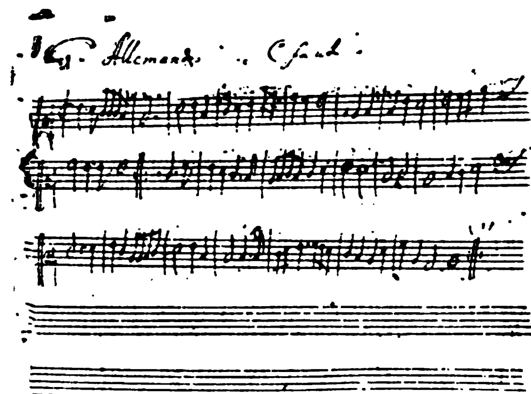
1. Courante nouvelle de l'an 1658.

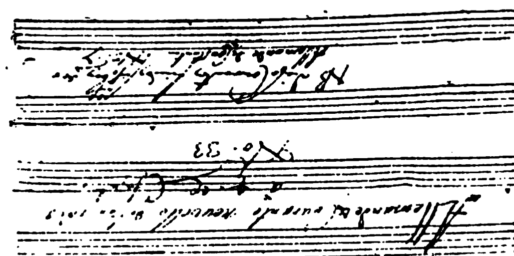
Sarabande
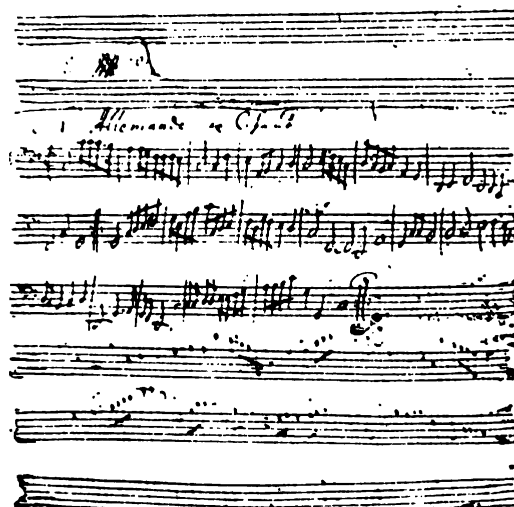
XVIII (*suite*) K 3







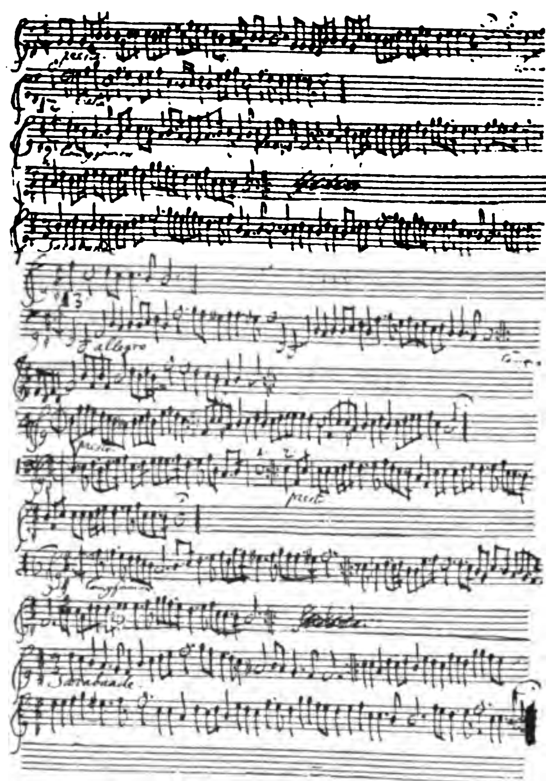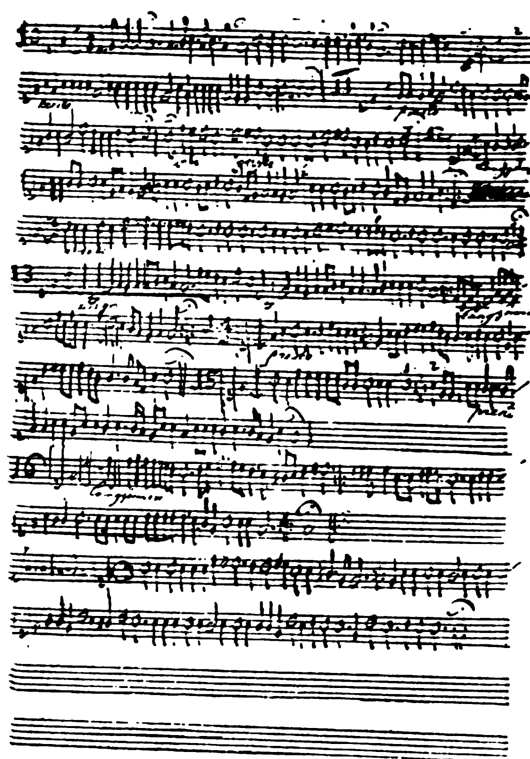




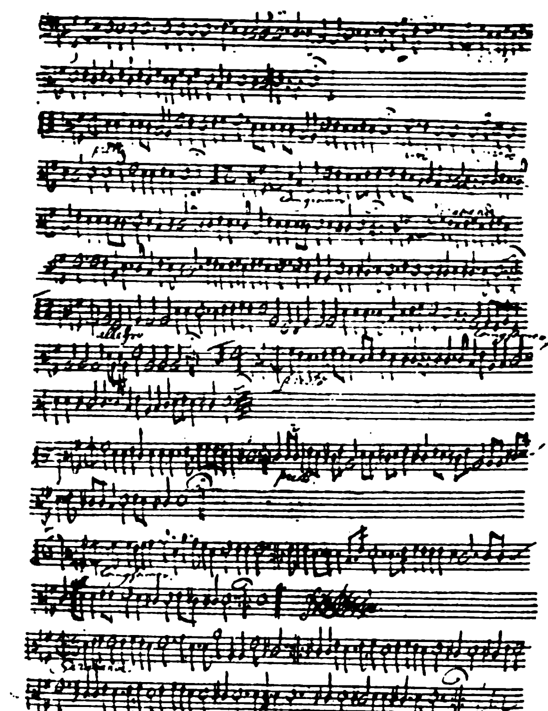
XIX
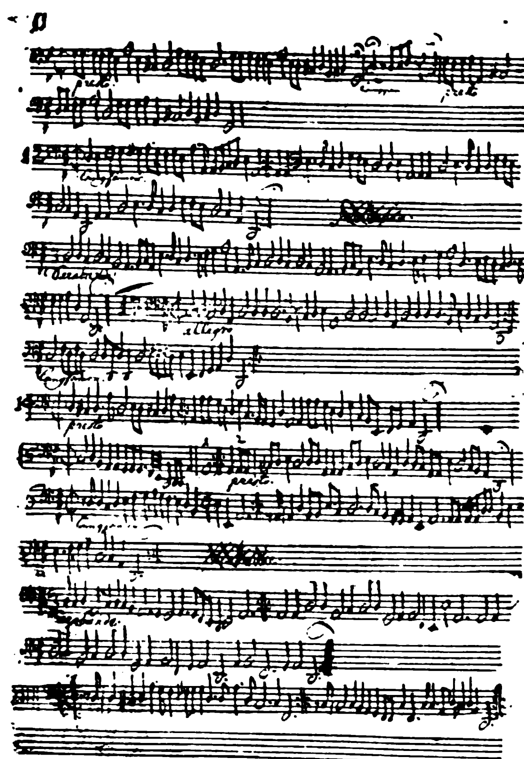
K6

XIX (suite) K6

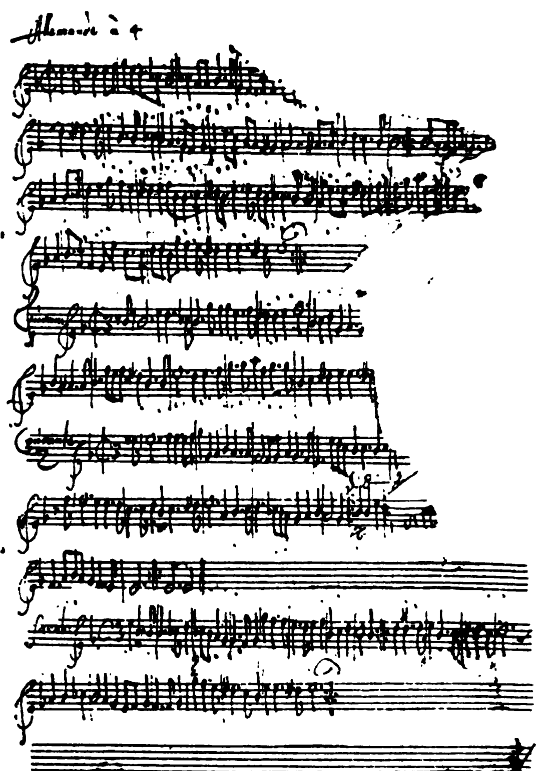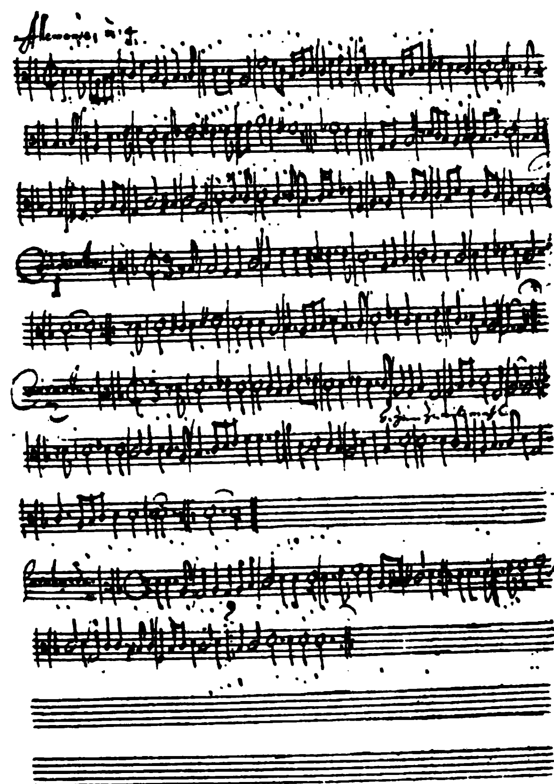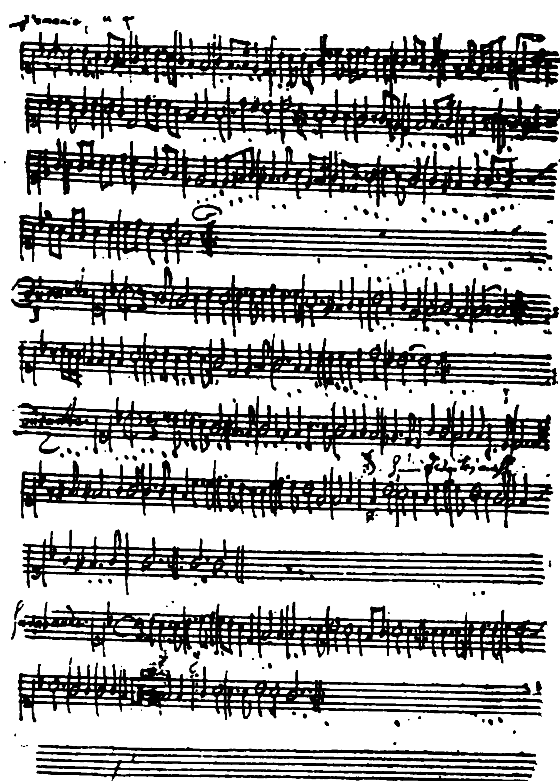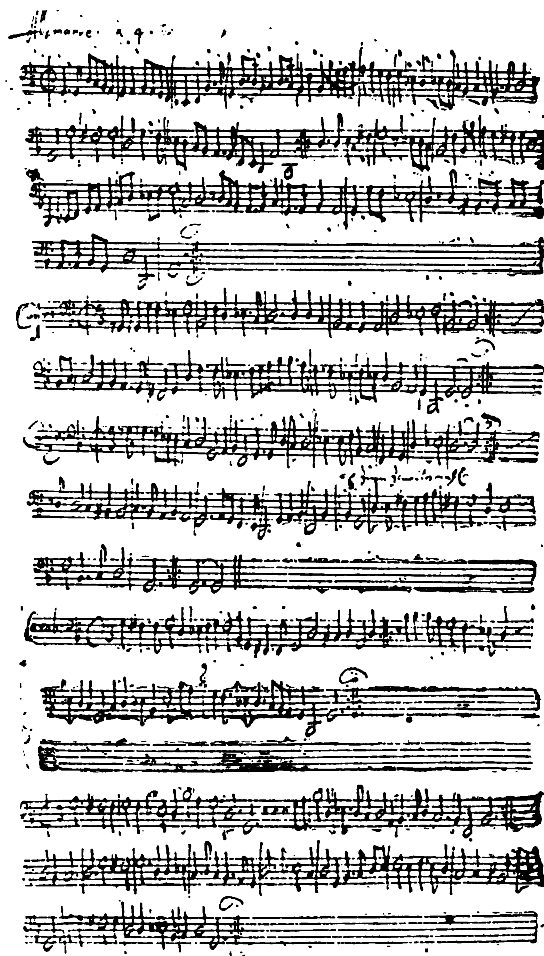








XX
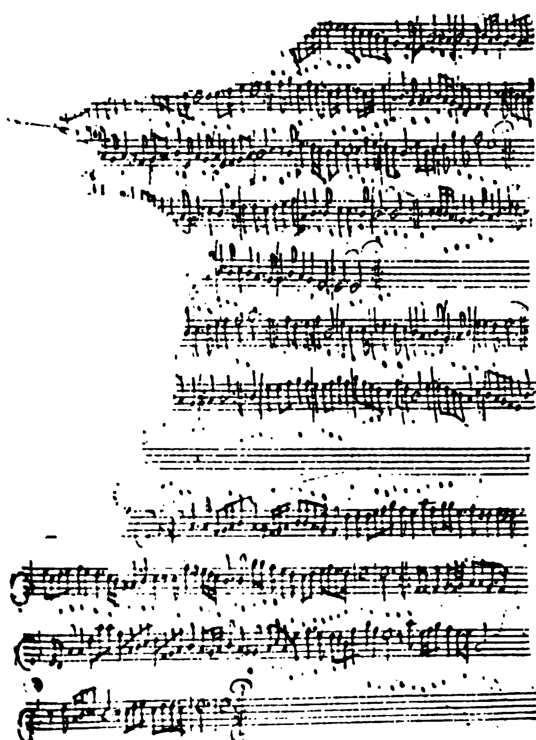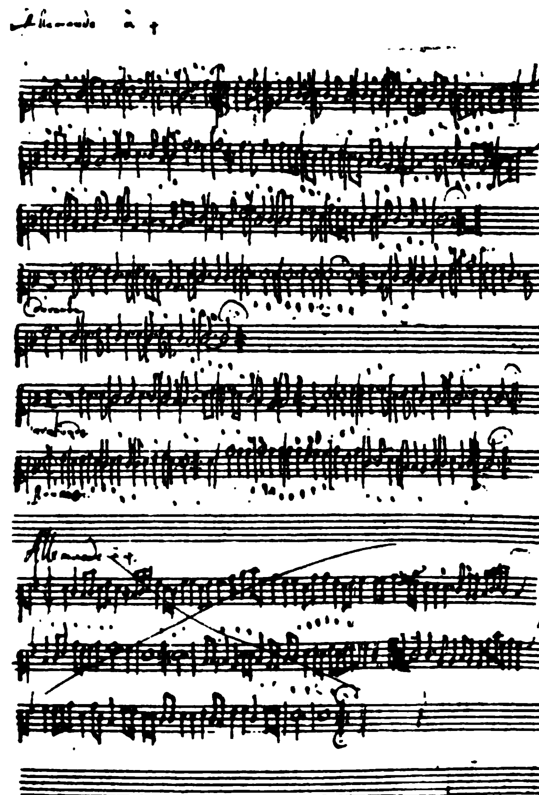




MI
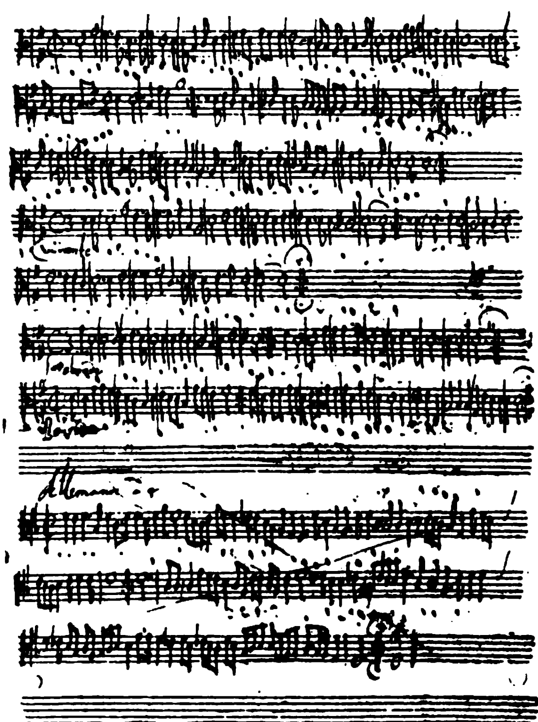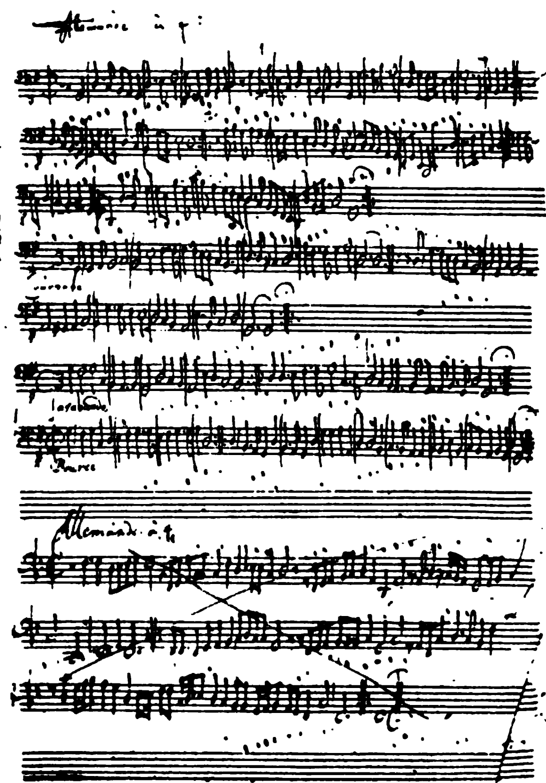




XX (suite) MI
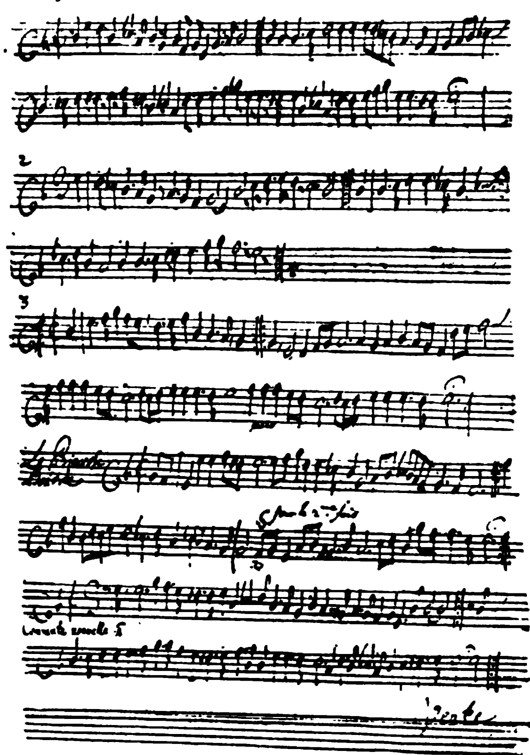


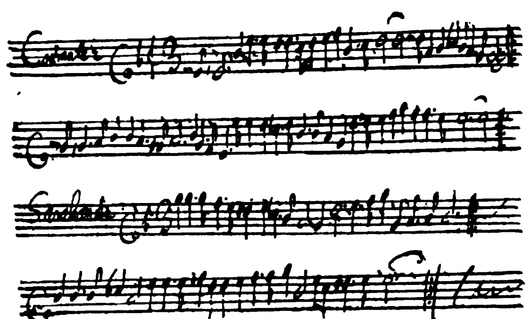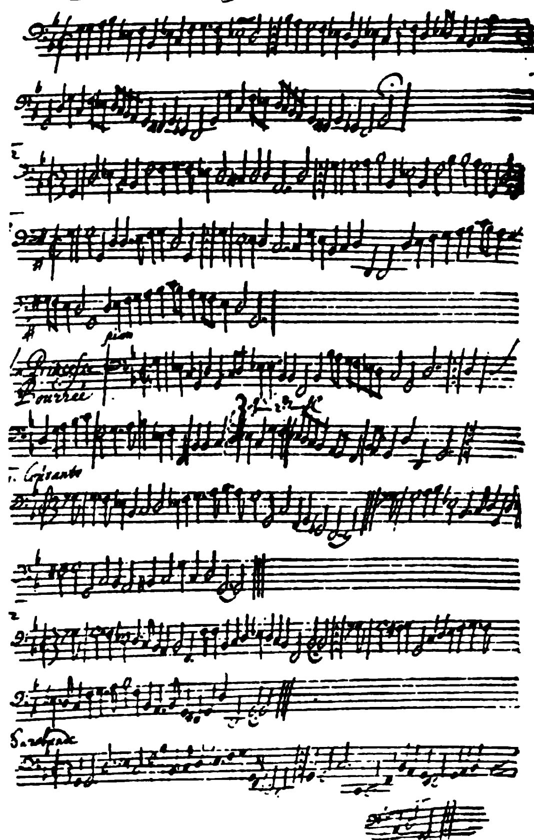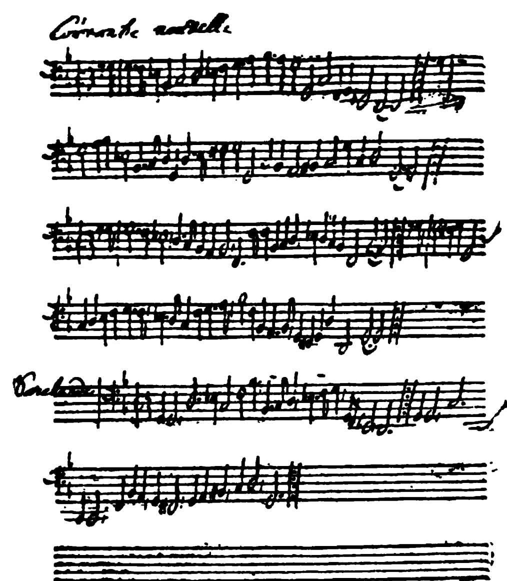






XXIA





K2





XXIB

K5
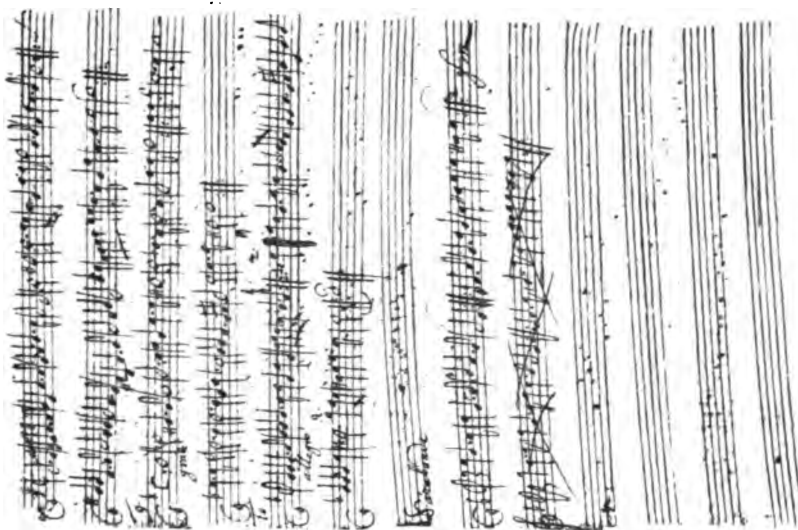
[illegible] Ballet à 5 Viol primo
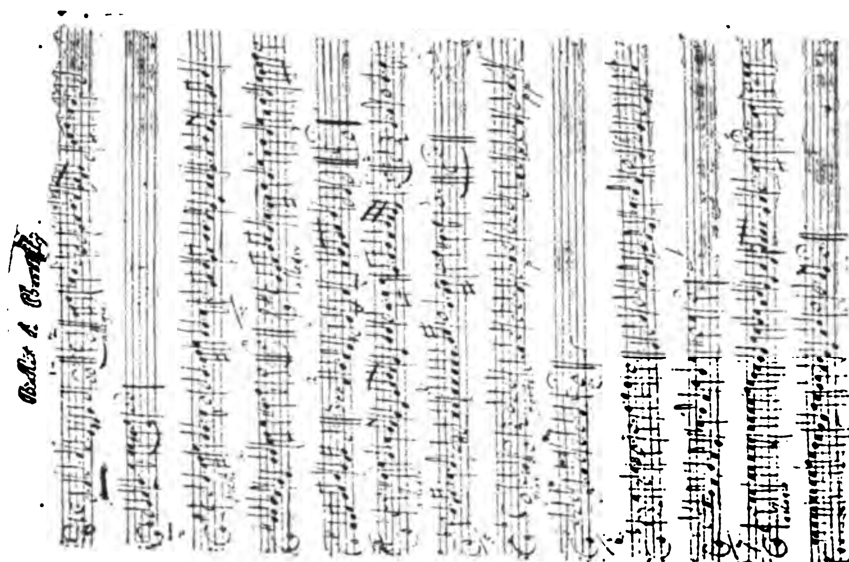
Ballet Violino Secondo

Viola di Gamba prima

fin.
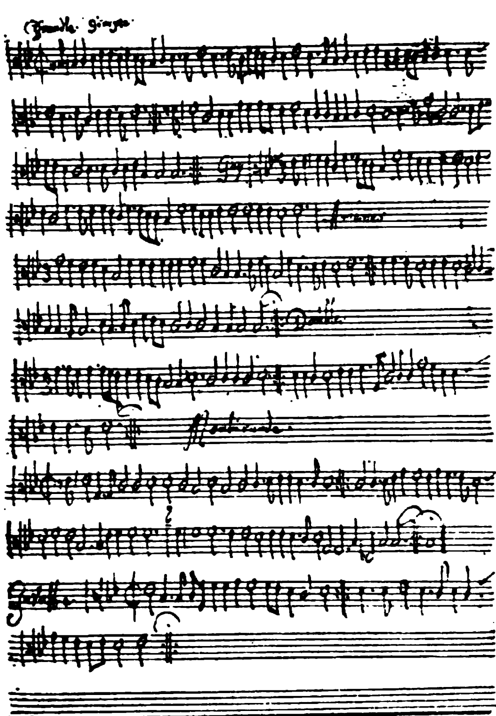
XXIC K4
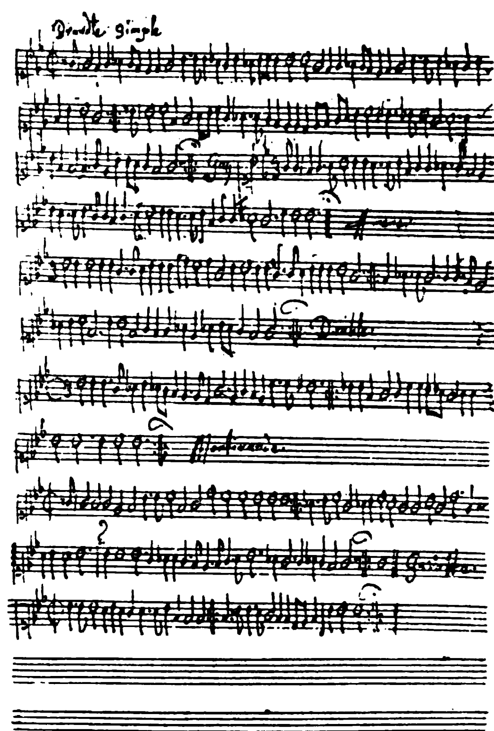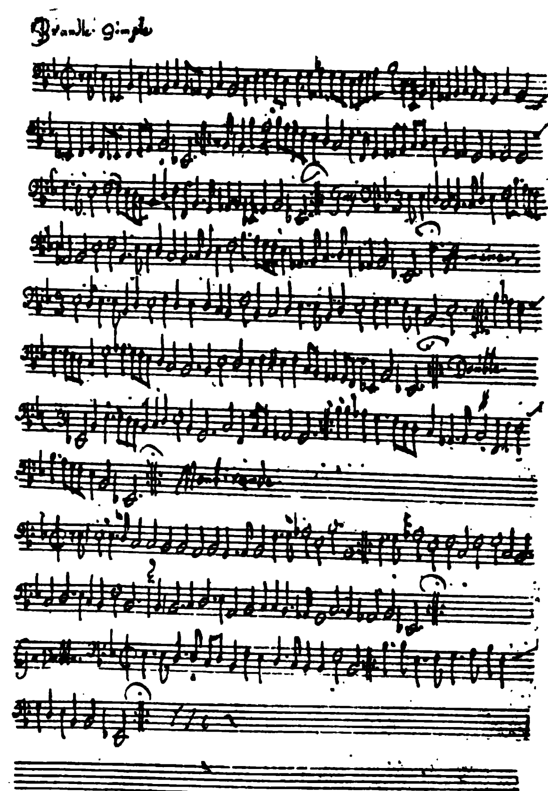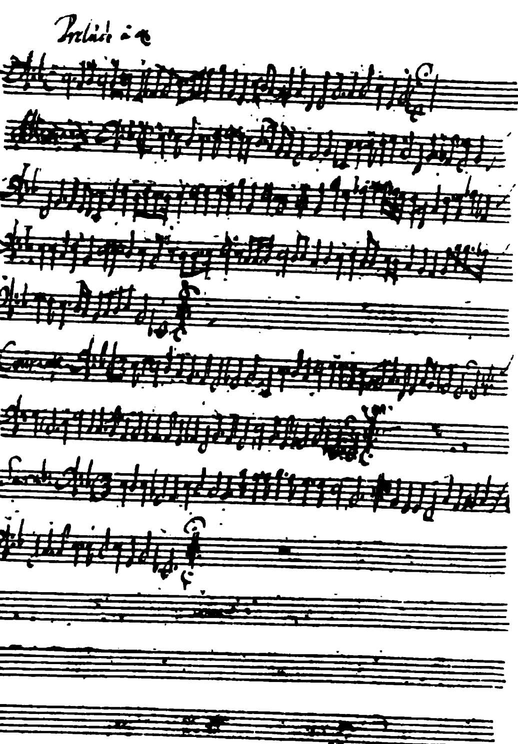




XXID

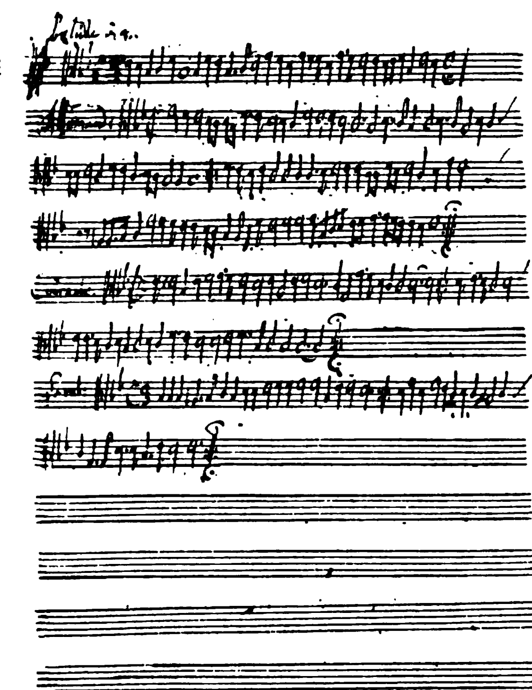
Ki
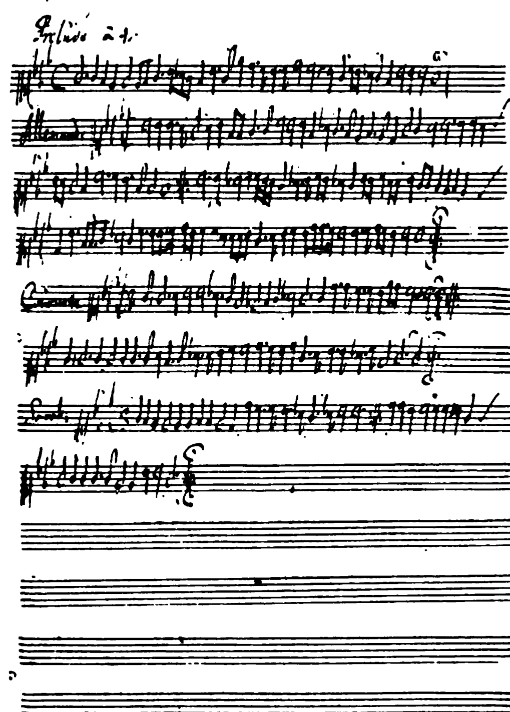












INDEX





BIBLIOGRAPHIE



IMPRIMÉS



A

AUXCOUSTEAUX (Artus).
Les Quatrains de Mr Mathieu mis en musique à trois parties. Paris, 1643, in-4°.
Suite des Quatrains de Mathieu. Paris, 1652.

B

BACCILLY (B. de).
Remarques curieuses sur l'art de bien chanter, 1678, in-12.

BALLARD.
Ballets. 1600-1670.

BENSERADE.
Œuvres. 1697.

BONNET (J.).
Histoire de la danse. Paris, 1723, in-12.
Histoire de la musique. Paris, 1715, in-12.

BOYER (Jean).
Livre de chansons à danser. Paris, 1642, in-12.

BRANZOLINI.
Richerche sullo studio del liuto. 1889.

BRENET (Michel).
Recueil de la Société Internationale de musique (oct. 1904).
Les concerts en France. Paris, 1900, in-12.

BROSSARD (Sébastien de).
Dictionnaire. 1703, in-f°.

C

CHABANCEAU DE LA BARRE (J.).
Airs à 2 parties. 1669, in-4°.

CHRONIQUE MUSICALE. (Années citées).

D

DENIS (Jean).
Traité de l'accord de l'espinette. Paris 1650, in-4°.

Discours académique qui prouve que la danse est en tout absolument indépendante du violon. Paris, 1661, in-4°.

DUBOIS.
Principes d'Allemandes. Paris, vers 1770, in-8°.

DUFOUR.
Collection d'anciennes descriptions de Paris. Paris 1878-83, in-8°.

DUMANOIR.
Mariage de la musique avec la danse. Paris 1664, éd. Gallay, 1870.

DUPRADEL (A.).
Livre commode des adresses de Paris. 1672, éd. Fournier 1878.

E

ESTRÉE (Jean d').
Danceries, 1559 (Bib. Sainte-Geneviève).

Etats de la France. 1650-1700.

F

FARRENC.
Revue de musique ancienne et moderne. Rennes, 1858, années citées.

FÉTIS.
Revue musicale. 1827-1855, années citées.

FEUILLET.
Chorégraphies. Paris, 1700-1702, in-4°.

FITZ-WILLIAM VIRGINAL BOOK.
Publié par Fuller Maitland et W. Barclay Squire. Lpz, 1897, 2 vol. in-folio.

FOURNEL.
Contemporains de Molière, 1863-1875, 3 in-8°.

G

GALLOT.
Pièces de luth, 1670, in-16.

GANTEZ.
Entretien des musiciens, Auxerre, 1643, in-16.

GERVAISE (Claude).
Livres de viole. Paris, 1547-57, in-8°.

GOUY (Jacques de).
Avis spirituels. Paris, 1650.

H

HENRY, le Jeune.
Phantaisie à cinq, citée par Mersenne.

HERLUISON.
Actes d'état-civil d'artistes musiciens. Orléans, 1876.

I

ISRAEL.
Catalogue de la Bibliothèque musicale de Cassel. Lpz., 1881.

J

JAL.
Dictionnaire critique. 1872, in-4°.

L

LA BARRE (Michel).
Pièces de flûtes. Paris, 1703, in-4°.

LAVOIX (H.).
Histoire de la musique française. Paris, 1891, in-8°.

LEBLANC (Hubert).
Défense de la basse de viole contre les entreprises du violoncelle. 1740, in-12.

LEGALLOIS.
Lettre à Mlle Regnault de Salier. Paris, 1680.

M

MADEMOISELLE (de Montpensier).
Mémoires, éd. Chéruel.

MAINTENON (Mme de).
Œuvres.

MAROLLES (Michel de).
Mémoires, éd. Goujet, 1855.

MERCURE DE FRANCE.
Années citées.

MERSENNE.
Harmonie universelle. Paris, 1636, in-folio.
Harmonicorum, libri XII. Paris, 1648, in-folio.

MOTTEVILLE (Mme de).
Mémoires. Collect. Petitot.

MUSIQUE INSTRUMENTALE.
Ouvrages et publications modernes. (V. Avant-Propos).

P

PHALÈSE (P.).
Recueil de danseries. 1583. 5 vol. in-8° obl. (Bib. Munich).

PHILIDOR.
Suites de Danses. Ballard, 1699, in-4°.

PRAETORIUS (M.).
Terpsichore... Wolfenbüttel, 1612, 5 vol. in-8°.

PURES (Michel de).
Idée des spectacles anciens et modernes. Paris, 1668, in-12.

Q

QUITTARD (L.).
H. Dumont (Tribune de Saint-Gervais).

R

RAMEAU.
Le maître à danser, 1725, in-8°.
Abrégé de la nouvelle méthode dans l'art d'écrire la danse de ville, 1725, in-8°.

RICHARD (François).
Airs de Court. Paris, 1637, in-8°.

ROBERDAY.
Fugues et Caprices. Paris, 1660.

S

SAUVAL.
Histoire des Antiquités de la Ville de Paris. Paris, 1724, 3 vol. in-folio.

SCHMIDT (B).
Zwei Bücher...
Auff Orgeln ...
Strassburg 1577, in-folio.

SCUDÉRY (Mlle de).
Grand Cyrus. 1650-1658, 10 v. in-8°.

SOCIÉTÉ DE L'HISTOIRE DE PARIS.
Mémoires (années citées).

SOULIÉ.
Recherches sur Molière. Paris, 1863, in-8°.

STADEN (Johann).
Venus-Kraentzlein. Nürnberg, 1610, 5 vol. in-4°.

T

TALLEMANT DES RÉAUX.
Historiettes, éd. 1840.

THOINAN.
Recherches sur les Mazuel. Paris, 1878, in-16.
Les origines de l'Opéra français, 1886, in-8°.
Constantin, roi des violons, in-4°, tirage à part de la CHRONIQUE MUSICALE, 1876.

THOINOT ARBEAU.
Orchésographie. Réédition Fonta, 1888, in-8°.

TITON DU TILLET.
Parnasse françois, 1732, in-fol.

V

VIERTELJAHRESSCHRIFT FUR MUSIKWISSENSCHAFT. Leipzig, 1885-95.

VILLIERS (Les Frères).
Journal, éd. Faugère, 1861, 2 vol. in-8°.

VOYAGE A PARIS EN 1658 (Un).
Revue des études historiques, juillet, 1904.

VOYAGES ET NAVIGATIONS DES ILES INCONNUES. Lyon, 1557.

W

WECKERLIN.
Musicianas. Paris, 1877, in-12.
Nouveaux musicianas. Paris, 1890, in-12.
Derniers musicianas. Paris, 1899, in-12.
Catalogue de la Bibliothèque du Conservatoire, 1885, in-8°.



MANUSCRITS



SOURCES HISTORIQUES

ARCHIVES NATIONALES.
O¹ 2858; 7; 687; 678; 18; 842.
X^1a^ 5971; 473; 487; 474
Y 177.
KK 213.
T 1492.
Z^1h^ 657.
X^1a^ 2248.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE.
Ms. Fr. 24357; 10411.
— Clair, 837; 814.
Imprimés : V. Factums.

BIBLIOTHÈQUE MAZARINE.
Ms. 2660.
Ms. 4401.

SOURCES LITTÉRAIRES

ARSENAL.
Ms. 6333. *Recueil de factums*.
Ballets recueillis par Michel HENRY. (Bib. Nat. Mss. Fr. 24357).

BROSSARD (Séb. de).
Son catalogue manuscrit (Bib. Nat.).

CAFFIAUX.
Histoire de la musique. (Bib. Nat. Ms. F. 22531-38).

OUVRARD (René).
Correspondance. (Bib. Nat. Ms. Fr. 9360).

PARFAICT (Les Frères).
Histoire de l'Académie royale de musique, 1645-1741. (Bib. Nat. Ms. Fr. 12355).

TRICHET (Pierre).
Traité des instruments de musique (vers 1650).
(Bib. Ste-Geneviève, Ms. 1070).

SOURCES MUSICALES

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE.
Vm⁷, 3555.
Vm⁷, 1852.
Bruxelles (voir p. 5).
Versailles (Bib. de la Ville, 1134-36).
Munich, Ms. 1511 F et E.
— 1503 L.
(*Voir* Philidor).

FARINELLI DE CAMBERT.
Abrégé des concerts choisis, 1707, in-4°.

LANDRIN.
Livre de la contredanse du roy, 1688. (Bib. Nat. Ms. Fr. 1697).

PHILIDOR.
Collection des Ballets, 30 vol. in-folio et in-4° (Bibliothèque du Conservatoire).

TABLATURES.
Bib. Nat. Vm⁷, 6214.
— Bâle, F. IX, 53.
— Schwerin, Mss. de 1651.
— Université de Rostock, *Mus. saec.* XVII, 18-54.
— British (Sloane 2923).

APPENDICE





Table des Concordances

entre le classement d'Israel et le nôtre



Ancien Classement	Nouveau Classement
I	D 3
II	D 5
III.	D 8
IV.	E
V	D 7
VI.	A
VII	D 4
VIII.	B 1
IX.	B 2
X	B 3
XI.	C
XII	D 1
XIII	D 2
XIV	D 6
XV.	F
XVI	G
XVII	H
XVIII.	K 3
XIX	K 6
XX.	M 1
XXI	K 2 K 5 K 4



Voir p. 1

Tableau des 24 Violons de la Chambre du Roi

de 1657 à 1677

1657	1664	Entre 1664 et 1677	1677
Henri PICOT et Claude P. en S^{ce}.	Claude LESPERVIER...	. .entre 1668 et 1677.	
Pierre du GAP.	Jacques FEUGRÉ.....	...M. MARTIN, le 6 janv. 1671 (O^1 15).	
François AUMONT.	Adrien de la Croix...	...Laurent PESANT, juin 1664 (KK 213).	
Nicolas-Francisque LABOUREL [1].	Jean BROUART.......	...mort le 13 juillet 1665 (Herluison).	
Jean CONSTANTIN.	Louis BRUSLARD.....	Dominique CLAIRAMBAULT.	
Louys CONSTANTIN.	Edme MARTINOT	...entre 1667 et 1668.	
Louys de BEAUCHAMPS.	Nicolas VARIN.......	...Charles VARIN en S^{ce} en 1677 (Z^{1a} 487).	
Vincent BROUART.	François CHEVALIER..	...François-Florent CHEVALIER, 1677.	
Pierre de la BEL.	Claude DESMATINS...	....	Idem.
Pierre GUÉRIN.	Pierre CAMILLE......	....	Idem.
Vincent BRUSLARD et François B. en S^{ce}.	Estienne BROUART...	....	Idem.
Arthus de GRANDMAISON.	Antoine DESNOYERS..	....	Idem.
Michel LÉGER	....	....	Idem.
Guillaume DUMANOIR	....	...Guillaume-Michel DUMANOIR en S^{ce}, 15 août 1668 (X^{1a} 8.667, f° 193).	
Henri BALUS..................	....	...J.-B. BALUS, 26 avril 1668 (états de 1669).	
Artus LEBORGNE	....	...entre 1667 et 1668.	
Pierre DUPIN..	....	...Marillet de BONNEFONS, le 12 juin 1669 (O^1 13).	
Guillaume CHAUDRON	....	...Guil. CHAUDRON, le 19 avril 1764 (O^1 18).	
Hiérosme JOUBERT.............	....	...Pierre JOUBERT, le 15 déc. 1669.	
Jacques BRULARD..............	....	...Pierre CHAUDRON, le 15 déc. 1670 (O^1 13).	
Claude CHARLOT...............	....	...en 1672, Prosper et Augustin CHARLOT (O^1 16).	
Jacques FAVIER...............	....	...Jean FAVIER en S^{ce}, en 1677.	
Simon DUCHESNE	....	...mort avant oct. 1664 (KK 213).	
Michel MAZUEL................	....	...Pierre HUGUENET, le 6 février 1674 (O^1 18).	
	Jean HOTTETERRE....	...mort en 1669 (Thoinan. Les Hotterres et les Chédeville, 1894, 4°).	
	Hilaire ROBEAU......	...entre 1667 et 1677.	

1. Faut-il croire qu'il s'agit ici de Francisque Carombel ?

V. p. 17.



Tableau des dispositifs de la Courante



NOMBRE DE MESURES — REPRISE 1	NOMBRE DE MESURES — REPRISE 2	NOMBRE DE FOIS OU CE DISPOSITIF SE RENCONTRE
3	3	2
3	5	1
3	6	1
4	4	5
4	5	8
4	6	3
4	7	1
4	8	1
5	4	2
5	5	11
5	6	3
5	7	3
5	8	1
6	4	1
6	6	3
6	7	4
7	7	1
7	7	2
8	8	1 = 54

Il y a donc : 6 Reprises à 3 mesures
26 — à 4 —
40 — à 5 —
19 — à 6 —
13 — à 7 —
4 — à 8 —

108 . . . . = 54 × 2

* Voir p. 54.

Phantaisie a Cinq

de HENRY le Jeune

Diminutions.

MERSENNE. — Liv. IV, *des Instruments*, p. 188.

Voir p. 75 et 78.

Prélude



GALLOT. — (*Pièce de luth.*) (Paris, 1670.)

mf

5

rall.

6

a tempo

pp

rall.

Voir p. 78.

La Belle Courante

de PINEL



(Pièces de Luth.) **(Bibl. de Schwerin.)**

V. p. 90.

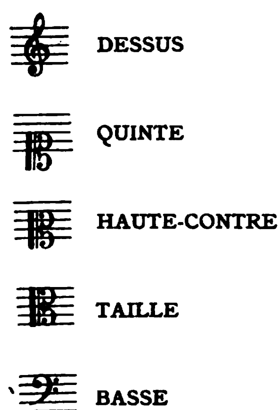


Registre des Instruments

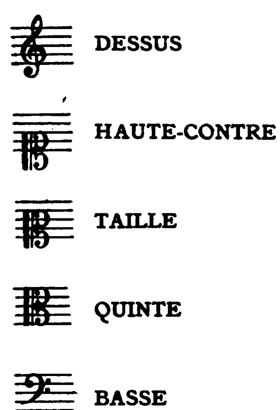


I

Nomenclature ***d'après Mersenne***
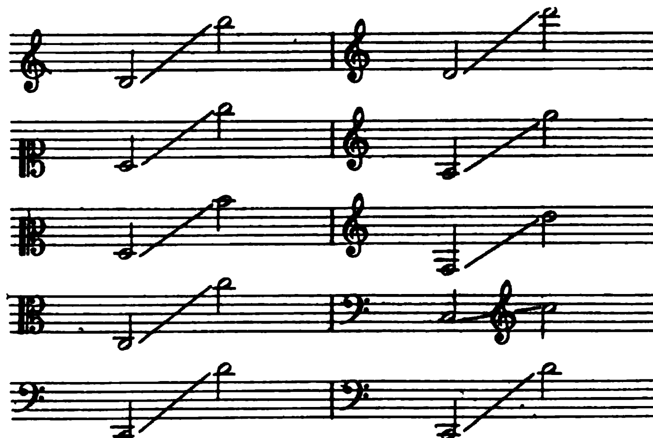


Nomenclature ***des 24 violons***





II



Voir p. 93.



Table des Matières



ERRATUM



A la page 63, une erreur typographique a fait placer à l'envers les deux schémas du second alinéa. On devra donc inverser le sens de la page après avoir lu le texte correspondant à ce cliché.



ACHEVÉ D'IMPRIMER
POUR JULES ÉCORCHEVILLE
LE 15 FÉVRIER 1906
PAR L.-MARCEL FORTIN & Cie
GRAVEURS & IMPRIMEURS
6, CHAUSSÉE D'ANTIN, 6
P A R I S



Mus 400 .10
Vingt suites d'orchestre du XVIIe s
Loeb Music Library
AMK6833
3 2044 040 658 569